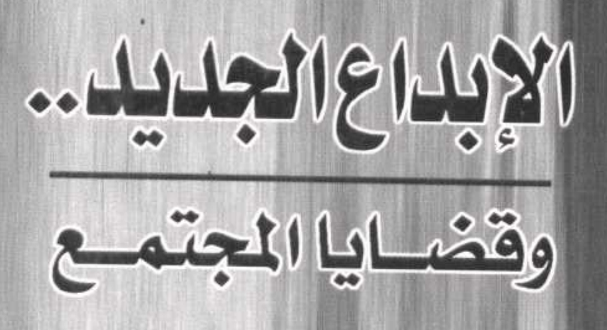


الهيئة المصرية العامة للكتاب



حزين عمر

إهـــداء

إلى محمد محمود عبد الرازق: مبدعاً وناقداً وصفحة ناصعة من تاريخنا الأخضر.. أختلف معك كل الاختلاف.. وأتفق معك كل الاتفاق!!

حزين عمر

فبراير ٢٠٠١

الإبداع الجديد
وقضايا المجتمع

فى الشعر

فى القصة

فى الرواية

مدخل

الأدب تعبير فنى عن موقف حياتى.. أداته اللغة بما تحويه من قدرات تعبيرية وجمالية.. والرؤية أو الفكرة تدور حولها اللغة وتنسج خيوطها المنمقة المزركشة عليها، لتقدمها إلى القارئ فناً - ليس فلسفة - ولا علماً - بما يزخر به من صور جزئية وكلية وخيال متواتر حافل بالانفعالات.. والمتحكم الوحيد فى الفكرة ما هو إلا الأديب. قد تكون خاطئة فى عرف الناس، وصحيحة فى عرفه.. فالأديب يعرض وجهة نظره - برقة الأدب - متجاوزاً رضا الناس عنها أو سخطهم عليها. وهو يجعل - من خلال عمله الإبداعى - المتلقى يأخذ موقفاً ما من فكرة: بالموافقة أو الرفض أو حالة بينهما.. أى توفير جوٍّ من التفكير والمتعة الفنية التى يخلقها العمل وينثرها فى فراغ ذهن المتلقى.. فالفن يمتع الحس ويغذى العقل ويخلق الإيجابية لدى الناس فى الوقت نفسه.

والأدب لا يكتفى بنقل صورة أو عرض مشهد، لأن أدواته الكلمة - بما تضمن من خيال وموسيقى - فإذا اكتفى بالعرض والتصوير تخلَّف فى قدراته الآسرة عن سائر الفنون كالتصوير بأنواعه والسينما لما تتمتع به من إمكانات حديثة لا يتمتع بها الأدب.. فلو ضربنا مثلاً بشجرة ما باسقة فى السماء، وهبت عليها الرياح فأطاحت بها.. وفى هذه اللحظة - لحظة الاقتلاع - نقلت عدسة مصور سينمائى شكلها بالألوان وهى تتهاوى، ثم وصف قاص هذى اللحظة بأن: (الشجرة كانت باسقة الغصون، عميقة الجذور، مورقة، خضراء. وانطلقت الريح مشتبكة معها فى معركة فتغلبت عليها:. انهارت الشجرة).. هذه صورة قلمية (وصفية) نقلها الأديب كما رآها لم يضف إليها من نفسه شيئاً، ولم يعط الشجرة أبعاداً أخرى غير البعد الظاهر وهو السقوط، ولم يأخذ منها رمزاً لشىء ما، ولم يسترجع من ذاكرته لحظة سقوط - من أى نوع - مماثلة لذاك السقوط المباشر.

ولو عرضنا صورة المصور إلى جوار كلمات الأديب، فإلى أى شىء سينظر المشاهد أولاً؟؟ لا شك إلى الصورة، ولو نظر فى الكلام لن يخرج منه إلا بأقل مما رأى فى الصورة مهما وصف الواصف.

والوصف ليس ممنوعاً، وليس عيباً إذا كان مكملاً للعمل وليس هدفاً لذاته.

الأدب ينبغى أن يقوم فى مقدمة الفنون: بصفته إرثاً إنسانياً قديماً وعظيماً وقابلاً للتداول والخلود وسرعة الانتقال والحفظ فى الرأس.. ولكى يحتفظ بريادته وتقدمه - فى هذا العصر المتطور دائماً - لجأ إلى

الاستعانة بالفنون الأخرى وسلّم بضرورة (تكامل الفنون) .. وقد شاعت هذه الآونة ظاهرة (الفلاش باك) السينمائية فى القصة وظهرت سمات الحوار المسرحى، وغيرها كثير.. وهذا التكامل ليس تقليداً ولكنه إضافة إلى شخصية الأدب وتغذية لجذوره.

الأدب - حفاظاً على مكانته وتوسيعاً لأطرها وقوتها - لابد أن يعيش مع المجتمع وللمجتمع، ليس مقلداً بل قائداً القيادة الفكرية يأخذ من قضايا الحياة خاصة بشكلها ويصوغ منها الصورة الفنية النابعة من نفس المبدع.. يتناول مشكلة مثل تلوث الفضاء ويعرض مظاهرها كمأساة إنسانية عظمى يمكن أن تضر البشرية كلها وتصيبها بأمراض قاتلة، ويركز كثيراً على هذى الأضرار ويصورها فى الزرع والماشية والماء، وليس الإنسان فقط، متنبهاً لنقطة فاصلة وهى: ألا يصيب المتلقى باليأس من الحياة، ويدفعه إلى انتظارالموت خنقاً بين اليوم وغدٍ!! إلا إذا شاء أن يلقى الإحباط فى نفسه متعمداً!!

وكذا فى المجتمعات المحلية.. لكل مجتمع قضاياه المشتركة مع المجتمع الإنسانى وقضاياه الخاصة به. فحياة المرء فى مصر غيرها فى اليمن أو سويسرا أو اليابان.. فمشكلة الإسكان فى مصر عويصة - ويدور الأديب حولها من هذا المنطلق ويرتكز على هذا المحور، لا بالخطابية والوعظ بل بالأداء الفنى الراقى.. وعلى قدر تناول المشكلة أو التجربة بالكلمة المصورة السامية العميقة يكون اقتناع المتلقى بوجهة نظره أو اتخاذه موقفاً منه.. وليس كل الأدباء قادرين على تلافى الوقوع فى الوعظية، والابتعاد عن الإبهام.. والذى يقف على الحد

الفاصل بينهما - فلا يسخف ويُبتذل ويتردى، ولا يعمى ويُعمى ويتخبط - هو صاحب الموهبة الحقيقية الأصيلة والثقافة الواسعة العميقة.

* * *

كل عمل أدبى يعبر عن المجتمع بعمومية أو عن الأديب كجزء من المجتمع وتتضح فيه لمساته اللغوية والفكرية وحلوله الفنية، هو نوع من الإبداع.. ومادام إبداعاً فهو جديد.. ولكنا نقصد بكلمة (جديد) التى نصف بها الإبداع فى عنوان هذه الدراسة الزمن والتجديد معاً.. فالزمن ليس القرن السابع عشر ولا ما قبله بل الفترة الممتدة من عام ١٩٧٠ حتى نهاية القرن الماضى تقريباً.

وكان اختيار هذى الفترة لدراسة أدبية معينة ارتكازاً على ارتباط الأدب بالمجتمع وتغيراته السياسية والاقتصادية والاجتماعية.. فلابد من أن يصاحب هذه التغيرات نظرة جديدة ومحاولات إبداعية وليدة تواكبها وتتأثر بها وتؤثر فيها.. فكل نشاط المجتمع: الذهنى والعضلى مرتبط متماسك.

هذه الفترة شهدت تغيراً فى القيادة السياسية والنظام والاقتصادى وفى العلاقات الدولية للعرب، فانقلبت موازين كانت ثابتة، وتحركت تيارات كانت راكدة، وجدّتْ مشكلات لم يكن لها وجود من قبل، ودخلت قاموس الشعب اليومى قضايا لم تكن من قبل بذات اهتمام.

أما عن التجديد فى إبداعات الأدباء تلك الفترة فهو محاولة تفُرد كل منهم - وخاصة جيل الوسط - بمنهج خاص فى الكتابة: شكلاً أو مضموناً أو هما معاً.. فمنهم من يستلهم التراث كما فعل محمود العزب فى (زمن

الحصار) وقدم أبو الهول كائناً حياً، وأضفى على بعض قصصه الجو الفرعوني من أسماء وشارات ومراسم زواج وزرع وحصاد..

ومنهم من يعيش - فنياً - حياة الريف مسترجعاً إياه في ذاكرة يملأها العشق له واللوعة من الابتعاد عنه وسيطرة جو المدينة الملوث. وهذا الاسترجاع يبرز لدى نبيل عبدالحميد في (ضحكة الأسد).. أما لدى فتحي سلامة فإن الريف واقع حاضر وليس مجرد ذكرى. وعنده الريف منهزم في مواجهة المدينة وضوضائها وجاذبيتها المزيفة.. وريف عبدالعال الحمامصي يقف دائماً في معركة ضد عمليات المسخ الجارية في المجتمع عامة.. وإن كانت قصص عبدالعال تبرز بشكل أكثر عمقاً موقفه المؤيد للبائسين في المجتمع والمنسحقين تحت أرجل عديمي الضمير والإنسانية.. ومن الأدباء من أفرغ كثيراً من شحناته الإبداعية لتصوير حرب أكتوبر بشكل مباشر كما فعل محمد السيد سالم أو كأثر على المجتمع من الوجهة الاقتصادية والنفسية في إبداعات يوسف القعيد ومحمود المنسي.

وعلى المستوى اللغوي هناك ثلاثة تيارات من التعامل مع اللغة: تيار تجري على قلمه اللغة فيضاً بلا أية سدود ولا موانع عند فتحي سلامة والحمامصي، وآخر يحدُّ من فيض اللغة ببعض الجنادل المتعمدة فتخرج اللغة أنيقة رقيقة دقيقة عند نبيل عبدالحميد.. وتيار ثالث يحاسب اللغة حساباً، ويقبض عليها قبضاً وكأنه الفرزدق الذي كان يراه معاصروه ينحت الألفاظ من صخر، ويعرق حتى يعثر على الكلمة.. ربما مثَّل هذا التيار محمد جبريل وأحمد الشيخ ومحمد مستجاب وعبدالوهاب الأسواني ومحمد محمود عبدالرازق.

وكنتيجة لوعى هذا الجيل بضرورة التفرد والامتياز عمن سواه من السابقين والمعاصرين من الرواد - أمثال: يوسف إدريس، وثروت أباظة، ونجيب محفوظ، ويوسف جوهر، ويحيى حقى، وفتحى غانم، ويوسف الشارونى ومحمد صدقى ومحمد كمال محمد - فقد برزت أسماء عربية كثيرة من داخل مصر: جمال الغيطانى، فؤاد قنديل، محمد الراوى، محمد قطب، أحمد الشيخ، محمد محمود عبدالرازق، عبدالله خيرت، خيرى شلبى، الداخلى طه، أبو المعاطى أبو النجا، صفوت عبدالمجيد، إبراهيم سعفان، عبدالوهاب الأسوانى؛ ومن خارج مصر: عبدالستار ناصر، الطاهر وطار، عز الدين المدنى، إميل حبيبى، أحمد إبراهيم الفقيه، الطيب صالح، محمد شكرى وغيرهم ممن يملأون سماء العروبة إبداعاً وفكراً وجدير بكل واحد منهم أن نقف عنده ونوفيه حقه من الدراسة والتقييم.. يوما ما.

* * *

وقد تناولنا - فى دراستنا - أسماء من جيل الوسط والشباب كنماذج فقط.. ولا يمكن حصر جميع الإبداعات التى تتناول قضايا المجتمع من قريب أو بعيد لكل المبدعين - محل الدراسة - فكان اختيارنا من منطلق العمل نفسه لا من منطلق الاسم الذى كتبه. فالعمل الأكثر التصاقاً بقضايا العرب عامة ومصر خاصة على مدى الفترة المذكورة هو نطاق دراستنا وهو مجالها الذى تتحرك فيه.. ولسبب آخر: أن هذه النماذج المختارة ربما يمثل كل منها اتجاهاً عاماً.

وكان الكلام أكثره حول أعمال جيل الستينيات - أو ما اصطلح على تسميته جيل الوسط - والشباب، لأن إبداع الرواد قتل بحثاً ودراسة،

ومـواقعـهم ـ كنجوم ـ فصلتهم ـ إلى حد كبيـر ـ عن قضـايا المجـتـمع ومعايشتها عن قرب، فأضحى جيل الوسط ـ كما ذكر لى نجيب محفوظ ـ أكثر قدرة على التعبير عن هذه القضايا وأكثر التصاقاً بالناس من الرواد.

وجـيل الشـبـاب الراهن ربما يقع عليـه العبء الأكـبـر من مـآسى المجـتمع الحالية، وإن كـان إنتاجـه لم يصل ـ فى معظمـه ـ إلى النضج الفنى المطلوب فإنما يشفع له أنه (صاحب المشكلة) بالدرجة الأولى.. ويهمنا أن نعرف كيف تصرف معها وتناولها فنياً.

* * *

وقـد كـانت نيـتى وأنا أكـتب هذه المقـدمـة أن أقـصـرها على الإبداع الجـديد وقضـايا المجـتـمع فى القـصـة القـصـيـرة فقط، على أن أواصل الرحلة مع الشعر والرواية فى أجزاء منفصلة تالية.. وسطرت مـقدمـتى على هذا النحو فعلاً عام ١٩٨٨ .. ثم رأيت أن أضم إليها ما كتبته فى الجنسين الآخرين ليشملهما جميعاً كتاب واحد.. فلم تعد اهتـمامـاتى الفكرية والإبداعـية وظروف المعيـشـة تسمح لى باستـمـرار الدأب فى سراديب النقد!!

حزين عمر

٢٠٠٠/١٢/١٤

فى الشعر

● الحزن والتساؤل.. فى «ورد الفصول الأخيرة».

● ظمأ الروح.. إلى الوطن والحقيقة !!

● خارج الطقس.. والعامية الفصحى.

الحزن والتساؤل.. فى «ورد الفصول الأخيرة»

لا أظن محمد إبراهيم أبو سنة يقدم آخر ما لديه من إبداع، حينما عَنْوَنَ أحدث دواوينه بعبارة: (ورد الفصول الأخيرة).. فصفة «الأخيرة» التى وسَمَ بها «فصوله» تلتصق أشد التصاقٍ بحالٍ إنسانيةٍ وقومية ووطنية عامة، لا بحالة إبداعية خاصة.

فأبو سنة مازال تيار شعره متدفقًا، لا يكاد يعتريه جَنْدَلٌ.. والجالس بين يدى ديوانه الجديد هذا يرى اتقاد عاطفةٍ، وعمق شعورٍ، وامتلاء نفس بنبض الإنسانِ والثرى والشجر والنخل والنجم والفجر والبحر.. تسبح جميعًا فى غُلالة من شجن دفين، وغير قليلٍ من تشاؤم؛ ابتداء من قصيدة (حوار مع الصمت) الكاشفة عن مخالب الحصار الذى يعيشه الإنسان - كفردٍ وجماعة - وهو مهزوم.. وتكاد تقع داخل تخوم الوضع العربى الراهن، وضياع فلسطين وغيرها من أرض العرب.

ثم القصيدة التالية: (وحده الشاعر يبكى) التى تكاد تصبح تخصيصا للمعانى العامة التى وردت فى القصيدة السابقة لها.. فهناك كمد وحزن ويأس للإنسان بعامةٍ.. هنا تنحصر الأزمة فى الشعر وحده. لأنه يختص - دون غيره من البشر - بالإحساس:

وحده الشاعر يبكى

فى جحيم الكلمات

وسط دغل

من أساطير تداعت

ويختص - دون غيره - بالمعرفة بطبائع الأشياء وأبعادها وجوهرها:

وحده الشاعر «يدرى»

أن ما كان نضيرًا..

مثل تفاح البنات

قد غدا مثل

يباس الصحر

وينفرد الشاعر - دون غيره - بالسعى إلى الأمام، إلى «التقدم» لا الجمود ولا التراجع:

وحده الشاعر «يمضى»

فى اتجاه اللحن

يسقى دوحة الأيام
نهر العبراتْ

والحزن - وربما اليأس - لدينا له تاريخ وجذور وسوابق، وله دوافع ومبررات وحجج.. فهاهى ذى (بكائية إلى أبى فراس الحمدانى) تلخص مصيبة العرب، بعد أن:

مالت بنا شمس الغروب
إلى الكآبهْ

فمازال «بحر الروم» يحاصرنا - ومن وراءه - وإن حمل اسمًا آخر، ومازال أبو فراس - الشاعر - غريباً فى وطنه مادام يضم بين فكيه لساناً محصناً صادقًا، وبين جنبيه قلبًا غير هيَّاب للملوك والجبابرة، وبين أصابعه قلماً لم تَسِلْ منه سوى أحرف الحقيقة.

فالحصار العام الذى يعيشه الوطن ، والحزن المتسع الذى يحياه الإنسان على أرضه فى (حوار مع الصمت) تستبين دوافعه بالقصيدتين التاليتين: (وحده الشاعر يبكى) و(بكائية إلى أبى فراس الحمدانى) .. فهمُّه الوطن وحزنه كله وضياعه تجسَّد فى حياة الشاعر، لا أى شاعر، بل النموذج الحر الأبىّ: أبو فراس.. فكأن القصائد الثلاث فصول فى مأساة واحدة، تتضح معالمها وأبطالها شيئًا فشيئاً، حتى تبدَّى لنا فى الخاتمة الدرامية:

سربٌ من الغربان
ينعق

فوق تاريخ

مهان

أمم تساق إلى مصائرها

ُيسابقها الزمانّ

فتنطوى

حتى لينكرها الزمان

ويتلقى تيار الحزن دفقة جديدة مع (سؤال فى الموت) المهداة إلى فؤاد كامل.. ولا تغيب عنها الأرض والنجوم والأوراق، رغم هيبة الموت وعنفوان هجمته.. ولا يغيب عنها الطامعون والخانعون.. فهذى حياة لا تستوعب أبا فراس ولا فؤاد كامل، ولا يتكيف معها أبو سنة، ولا يستطيع أن يغيّرها، فيحزن ويتشاءم!!

وربما أفلتت لحظاتُ أملٍ مضيئة فى بهيم اليأس:

علَّ جذرًا

يتلوى

تحت نار الشوق

ينشقٌّ

فتخضر على الأرض المواتْ

كلُّ أغصان الأمانى (صفحة ١٩)

ومن هنالك يتألق:

أمل بعيد
يمشى على جثث الفصولْ
يمشى يراقص نفسه
يرنو إلى زهر الحقولْ
أمل صغير راقص
أمل عليل

وبعد أن أضحى «الأمل» عليلاً.. سوف يضحى وحيداً، ثم يستولى التشاؤم مرة أخرى على الشاعر، فنرى الأمل:

يمشى وحيدًا فى الحقول
يمشى فيفجؤه المغول
أمل قتيل!! (ص ٥٣)

ومازال الأمل والإشراق نقطة بيضاء وسط حلكة، أو قطرة مطر وحيدة تشتتها عاصفة.. فإذا ما بدا طيف أمل فى (ورد الفصول الأخيرة) كان فى مؤخرة قصيدة مقبلاً على استحياء، أو عليلاً - كما رأينا - أو يقتل بمجرد بزوغه.. لكن هذه المرة فى قصيدة (رجل وحيد يضحك فى الليل):

الضحك.. يسيل
من الأشياء
الرجل وحيدًا
يضحك حتى فر الليل

تراجعت الأفعى

انفسح الكون

انبلج نهار

يضحك

فى شمس ضاحكة

بيضاء (ص ٧٤)

* * *

لم تكن - إذن - صفة «الأخيرة» التى تضمنها العنوان مؤشراً إلى فراغ «بطن الشاعر» ولا جعبته من الإبداع.. لأن أبو سنة وكبار المجددين المخلصين للفكر أمثال: محمد مهران السيد، ود. حسن فتح الباب، وبدر توفيق، ومحمد الشهاوى وكمال نشأت وعبدالمنعم عواد يوسف، ومن سبقهم ومن تلاهم.. يملكون جرثومة البقاء والإضافة والاستمرار..

ورأس هذه الجرثومة أن لهم جذوراً متغلغلة فى تربة ثقافتنا العربية والإنسانية، وليسوا بمنقطعين عن هذى الجذور.. بل هى أول عناصر التجديد لديهم.. فأول التجديد قتل القديم فهماً كما رأى أمين الخولى.

الجذور أو الأصالة لدى أبو سنة فى ديوانه متعددة المؤشرات؛ منها تأثره ببعض الحكايا القديمة ذات الطابع الدينى الوعظى: كأن يقول فى قصيدة (رجل وحيد يضحك فى الليل):

ليقاتل وحشته

.. ويقلقل صخرته

يذكّرنا بالرجال الثلاثة الذين حُبسوا فى مغارة.. وسدّت صخرة ضخمة الباب فى وجوههم، وراح كل منهم يتضرع إلى الله بمعروف قدمه لأجل وجهه.. حتى تزحزحت الصخرة فخرجوا. الحكاية كلها واردة فى لفظتين اثنتين.. أفادتا واختصرتا وقدمتا كل هذا الموروث بظلاله وهوامشه وأعماقه.

وحينما صاغ الشاعر تجربته الفنية فى ثوب القصيدة التفعيلية، لمحنا جذراً آخر للأصالة لديه.. فهو لم ينس أن الأذن العربية تربّت على الموسيقى الشعرية: فى الفصحى والعاميات من خلال القصائد والأناشيد والمواويل والعديد.. ولذا حرص على أن يزرع وتداً متيناً لقصائده فى أغوار نفوس المتلقين من خلال القافية - أو ما يشبه القافية - التى تتردد فى القصائد بدون حشو ولا تكلف.. وليس باستطاعتنا - غالباً - انتزاع كلمة منها.. فنرى مثلاً فى قصيدة (وحده الشاعر يبكى) نهايات بعض المقطوعات والسطور هكذا: الكلمات، الأمنيات، الذكريات، البنات، الظلمات، الأمهات، الحدقات، الطعنات، الشتات، السبات، الهبات، العبرات، الموات، الفلوات، الرفات، الأغنيات.

وفى قصيدة (قالت الريح): الظلال، الرمال، ينال، المحال، الجبال، اكتمال.. ثم: الخريف. الطيوف، شفيف.. يبوح، تستريح، الجريح، يلوح، الكسيح.. ثم: الذبول، السهول، الأفول، تقول، الوصول، الحصول..

وفى (بكائية إلى أبى فراس الحمدانى): سحابة، الصبابة، الكآبة، الكتابة، الغرابة، القرابة.. ثم: العود،القيود، الحدود.. ثم: عام، الشآم، الغلام، الظلام، أيام، الضرام، السهام، النظام، الطعام.. ثم يعود إلى قافية سابقة: سحابة، غابة، مصابة.. ثم: الغربان، مهان، الزمان ـ وتتكرر مفردة «الزمان» كثيراً ـ ، الرهان، القيان، الغربان، مهان.

تتكرر ظاهرة القافية التلقائية هذه فى معظم القصائد.. وربما التزمت قصيدة ما ـ كقصيدة (وحده الشاعر يبكى) ـ قافية أو لفظة واحدة، وربما تعددت حسب الحاجة.

وليس بعيداً عن عناصر الأصالة لدى الشاعر نفوره ـ عبر الديوان ـ من الإبهام والإعجام واضطراب الرؤية.. فشعره ناصع.. وإن غلفته ضبابية، فهى ضبابية الفن التى تفتح للمتلقى أبواب التأويل.. فقصيدة مثل (مكابدات الكائنات الوحيدة) تجعلنا نتساءل: من ذا يا ترى نلقاه، ولا نألفه، ونظل ملازمين له، ونحن لا نعرفه ولا يعرفنا، ونعيش نشاطره اللقمة والصمت المفترس القاتل؟!! أهو زوجة نكدة ربطت الأقدار خيوطنا بخطاها؟! أهو أخ لا تملك منه فكاكًا ولا انفصامًا ولم تختره ولا اختارك؟! أهو رئيس عمل صب الله فى قلبه غلظة وفى عقله جهلاً وفى لسانه سماً؛ وهو قابع فوق أنفك؟! أهو أرض أو جنس أو لون أو حتى حياة ما، تقهرك وتتخللك وتحتويك وتسوقك سوقًا ولا تنفك عنك؟!

تتعدد الرؤى والتفسيرات ونوافذ المشاهدة لفحوى العمل الشعرى.. لكن كلاً يرى فيه ما يدخل نفسه، ويعبر عن همه الخاص والعام.. وفى كل حالة ليس العمل مغلقاً قاتماً ضائع المفاتيح والرؤى.

هنا غموض فنى شفاف، ينأى بالعمل عن قعر الظلام، ويبعد به فى الوقت ذاته عن مباشرة الوعظ وجهره، ويترجم عن نفس إنسان - كل إنسان - بدون زمان ومكان وعنصرية.

عنصر الأصالة هذا أحد أعمدة (ورد الفصول الأخيرة) ويتحقق للشاعر فى جُلِّ انطلاقاته الشعرية الوقوف على الحد الفاصل بين التهويم الأسود والمباشرة الزاعقة.

ونادراً ما يعلو صوته وتحتد نبرته، تحت وطأة انفعال حاد وحدث خطير ومأساة إنسانية ضخمة.. فيقول فى قصيدة (الذئب الصربى الوالغ فى الدم):

رادوفان
ذئب صربىٌّ مسعور
يكتب فوق جدار القرن العشرين
وثيقة عار
للإنسان
يكتب بالوحل المتدفق
... ...
... ...

الشاعر فى هذه القصيدة يكتب على هدير المدافع، وانفجارات القنابل، وتهاوى الدور فوق رءوس أطفال البوسنة.. فلم يكمم قلمه عن الصراخ والنحيب.

* * *

ومن سمات الديوان أو عُمُده الرئيسة، هذا التساؤل الحائر المتنقل فى ثنايا القصائد.. معظمه يشير إلى التوتر والقلق والاضطراب.. وقد يأتى فى نهايات القصائد ليستفز المتلقى ويوقع فى نفسه ظلاً من حيرة الشاعر نفسه، ويشق مجرى للقصيدة داخل عقل القارئ لها.. يختم (حوار مع الصمت) متسائلاً:

أى بابْ

داخلٌ فيه هذا السحابْ

خارج منه هذا السحاب

قائم حوله..

كل هذا العذاب

أى باب

أى باب؟!

ويختم (وحده الشاعر يبكى) هكذا:

أى وعدٍ

فى ضمير الغد

تخفيه

عيون الشاعر الباكى

وحزن الأغنيات؟!

وتتواتر التساؤلات فى نهايات (قالت الريح) لتنتهى بهذه السطور:

ما الذى قد تقول البحار

غير ما قد نقولْ؟

ساعة للرياح

ساعة للوصول

ساعة للفناء

ساعة للحصول

وقبل أن يحتال على أزمته بالضحكة فى (رجل وحيد يضحك فى الليل) تتعدد التساؤلات المفتشة فى دوافع الأزمة ومخارجها ومنها قوله:

زلزال؟ أم طوفان

يترجل عن صهوته

ليحيل الأرض هشيماً

ورياحاً؟!

* * *

لا تخرج اتجاهات الديوان - كفحوى - عن ثلاثة: أولها قصائد إنسانية عامة، غير خاضعة لأسْرِ الحدود والموروثات الذاتية للمتلقين.. فهى داخلة فى ذات الإنسان مجرَّداً من كل انتماءٍ ضيق، وعائدة إليه

فى لباس رقيق من اللغة يمكن تغييره من العربية إلى الروسية أو الصينية أو الأسبانية أو الفرنسية أو الألمانية..

تندرج تحت هذا الاتجاه قصائد:

- (سؤال فى الموت) .. تعالج فكرة الموت كخلاص من عالم النفاق والكذب والخيانات.. وتستخلص حكمة الحياة كلها وإكسير سعادتها فى لفظة واحدة: أحبوا..

- (لا ماء فى هذا السحاب) .. تبدو كأنها امتداد للقصيدة السابقة، بما حملت من شحنات حزن وضياع ومفردات ألم ويأس.. بل إن الموت فيما سبق أهون منها، وهى تصور ضياع الإنسانية فى بيداء حياته: مر به العمر، وهو يشتهى (امرأة تريق ظلالها فوق الطريق إلى الغياب) أى وهو فى حالة انتظار الموت واليأس من قدوم الربيع.

- (مكابدات الكائنات الوحيدة): نوع غريب من الوحدة.. الوحدة فى داخل النفس.. فأنت مع غيرك المفروض عليك فرضًا.. فلا أنت تقبله، ولا أنت تخلو إلى نفسك، ولا أنت قادر على انتزاع ذاته منه.. هكذا:

تنزف.. تنزف

لا يلقى جرحُكَ

أحدًا

يسعفه

والاتجاه الثانى لقصائد (ورد الفصول الأخيرة) يغلب عليه البعد السياسى والقومى.. ينكأ فيه أبو سنة جرح العرب الدامى منذ عدة قرون.. وقد نشطت الأمم - التى كانت خاملة والتى لم تكن شيئاً مذكوراً - لتتخطفهم شلواً شلوا، هم وأمة الإسلام كلها..

وربما استنجد الشاعر بالشهامة الغابرة لدى العرب حين يذكرهم بأبى فراس الحمداني - قصيدة: بكائية إلى أبى فراس - وإبائه، وبزمنه، وبأعدائه الذين امتدت فروع عدائهم فى أبنائهم وأحفادهم.

وربما شخَّصَ أسباب دائنا وخورنا فى قصيدة (مملكة الآلهة العمياء).. إنها التفرق والاستنصار بالعدو التاريخى المشترك، وقهر القوى للضعيف بينهم، وغلبة «الدولار» على العقل والحق والعدل.. واستشراء النفاق وأهله.. ومع كل هذا:

يتبعهم كل الشعراء

إلى آخر جبل

فى هذى الأرض

لكى ينتصب السيف

مع الدولار

أميرين.. بمملكة

يسقط فيها الحب صريعاً

ومن ضعف العرب يخور أهل الإسلام ويتفتتون، فيترك الشاعر لنفسه وصف مشهد من هذه المأساة البوسنية وجرائم (الذئب الصربى الوالغ فى الدم).

ومع هذين الاتجاهين يتأكد اتساق الطبيعة مع البشر فى الحس والتصرف، فى الحزن الكبير والفرح القليل.. وهذه طبيعة الإنسان: قد تبرز لدى شاعر أيما بروز، وقد تخفت لدى آخر.. فحينما تلمُّ ملمة بالنفس، فتغريد البلابل مناحة، وسطوع الشمس حريق، وتفتح الزهر شماتة ورغبة فى التشفّى.. والحال ينقلب إلى عكس هذا إذا سرت الإنسان مسرة، وجرت بقلبه سعادة لحظة: طالت أم قصرت.

يستطيع الشاعر أن يترجم هذه الطبيعة الإنسانية، ويستطيع أبو سنة أن يبرز التكامل الكونى فى ديوانه.. فهاهى ذى قصيدة (قالت الريح) تنطق فيها الرياح والبحار والظلال والجبال والشمس بما يكنّهُ القلب البشرى، وبما يجرى على أطراف الألسن:

ما الذى قد تقول الرياح

غير ما قد تقول الجبال؟

ما الذى قد تقول الجبال

غير ما قد تقول البحار؟

ما الذى قد تقول البحار

غير ما قد نقول؟!

ولا تكاد تخلو قصيدة فى الديوان من مفردات الطبيعة: أنهاراً وبحاراً وصخوراً وجبالاً وزهوراً وسماءً وغيماً وشمساً وربيعاً وصيفاً.... فمفردة (الأزهار) تكررت - على سبيل التمثيل لا الحصر - فى صفحات: ١٠، ٧٧، ٨٧، ٨٨، ٩٨، ١٠١ .. والسحب، صفحات: ١٢، ١٤، ٥٨ .. والربيع، صفحات: ٨ (وردت مرتين)، ٩ (مرتين)، ١٢، ١٠٢، ١٠٣ ..

* * *

ولا تستطيع ذائقة القارئ أن تمر مروراً عابراً وهى تقع على صور شعرية مبدعة يزخر بها الديوان، منها هذه اللوحة (ص ١٠):

يهفو لإغراء هذى الغصون الندية

لا تستجيب لإغرائه

تتبرأ منه الزهور

.. التى تتماجن.. تمضى ملوحة بالوداع

فالزهور ليست زهوراً، والأغصان ليست كذلك.. هى امرأة لعوب تميس بدلال، فتغرى ولا تستجيب، وتُطْمِع ولا تحقق مطمعًا، وتمجن مع ذاتها لا معه.. بل هى - نافرة منه - تتبرأ من قربه، وتهرب تحت شارات الوداع.

إنها لوحة تشكيلية، ولقطة درامية متحركة: ما بين إقبال وإدبار، وصراع بين هذا الفاقد للوطن وللهوية وبين الزهور التى لم تعد حقاً له، أو أنفتْ أن يمتلكها، وهو العاجز عن حماية ما ورث من أرض وسماء

وحرمات.. وتأتى الصورة فى سياقها هذا منسوجة بجسد القصيدة، بل هى عضو أصيل فى هذا الجسد.. هى تستفز «بطل» القصيدة لامتلاك أسباب القوة.. فلا حياة لليائسين الضعاف!!

وتأسرنا صورة أخرى (ص ١٥):

وحده الشاعر يبكى

فى جحيم الكلمات

وسط دغل

من أساطير تداعت

وسحاب من رماد الأمنيات

المبهر فى هذا التركيب الشعرى هو عبارة: (وسط دغل من أساطير تداعت) أراها جديدة، وأراها متاهة لا حد لها.. وأوقن كم هى ثقيلة هذه الأساطير على قلب من شاء أن يجدد الحياة، يزيل الغبار عن شعرها.. وليست مجرد (أساطير) تجد من يعتنقها أو حتى يدعيها.. لقد تداعت.. وعلى الرغم من ذلك فمازال يبكى، وهو غارق فى ظلماتها وحده!!

أما عبارة مثل (فى جحيم الكلمات) فقد دخلت حشواً وتكراراً، وكذلك لم ترتقِ (وسحاب من رماد الأمنيات) بالصورة الشعرية، بل أضعفتها وهبطت بها.

أما ليل أبو سنة فطريف حين يقول (ص ٤٧):

ليل يمشط شعره فى غابة

تبكى رحيل طيورها

فتنوح أوراق الخريف

صوت ولون - أسود - وحركة وكآبة، كلها منسوجة فى كلمات دقيقة قليلة.. وكل لفظ أضاف فأفاض.

* * *

ما الذى نلمحه من وراء الصورة الشعرية فى (ورد الفصول الأخيرة) ؟!.. أشياء كثيرة ضمنها هذا الفيض من الحزن الناضح من كل صورة، بل ومن كل كلمة.. حتى كأن الخيط الدقيق والمتين الذى ينتظم عقد العمل كله هو (الحزن) المشع النبيل.. حزن فى مضمون العمل، حزن فى الصور الشعرية، حزن حتى فى المفردات.. ويستوقفنا من هذه المفردات - على سبيل التمثيل لا الحصر - ألفاظ: الظلام والليل.. وردت فى صفحات جمة، منها: ١٢، ١٤، ٦٦، ٦٨، ٦٩، ٧١، ٧٧، ٧٨، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠.. ولفظتا القتل والموت: صفحات: ٨٠، ٨١، ٨١، ٨٣، ٩٥، ٩٩، ١٠٠، ١٠٣.. والأفاعى: ٦٨، ٧٤، ٧٥.. والذئاب: ٧٦، ١٠٣.. والعذاب: ١٤، ٩١.. مع فيض من مفردات أخرى كالعاصفة، والغيوم، والأشواك، والريح..

أما الوحدة - كأحد بواعث الحزن - فيكفى أنها تجلل عناوين قصائد: «وحده» الشاعر يبكى، مكابدات الكائنات «الوحيدة»، رجل «وحيد» يضحك فى الليل..

إنه حزن خلاّق صادق لا ريب فيه.. أنعم علينا «بورد الفصول الأخيرة».. بل وبفيض غزير من إنتاج شاعر حزين!!!

* * *

ظمأ الروح.. إلى الوطن والحقيقة!!

بعد صمت طويل - بلغ عشرات السنين - بدأ الشاعر فتحى فرغلى يعيد تقديم نفسه للناس بـ «فصول من كتاب الحب» و«تغيرت البلاد ومن عليها»: الديوانين اللذين صدرا عام ١٩٩٢م.. ومؤخراً أراد الشاعر أن يُنْزِل نفسه فى مقامها الذى ينبغى أن تناله، بديوان أَخَّاذٍ، محكم البناء، متصل الأواصر تحت عنوان: **«ظمأ الروح وسقياها»**.

من طرف خفِى نلمح الشاعر - البطل فى الديوان - يصحو فجأة ليروى تفاصيل حُلم طويل، كأنه كان يعيش ويهيم فيه زمان غيابه عن ساحة الإبداع فى مصر وإقامته الطويلة «لتحصيل الخبز» فى السعودية.. وها هو ذا يعلن فى «مدخل» ديوانه أنه يأخذ نفسه للخروج «من صحف ودكاكين وغوغاء» كيما تقيم «عاصفة للحب» و«بركاناً من برد وسلام»..

فالحلم الذى راح يعلن عنه ضـرورة للهـروب من ليل طويل ثقـيل على حياته وأنفاسه: «كنت فى ليلة حط فيها على القلب ليل طويل». فماذا عساه أن يفعل فى مواجهة الظلمة إلا أن يهرب للحلم الطويل، ويسترجع أيام كان:

(يدق خطاهُ على أى أرض يطولُ
فتعنو له جبهة الأرض
حتى إذا ما اعتلاها انتشى وتَغنّى:
أنا سيد الأرض،
أَوَّلُها.. منتهاها
ولى كل هذى الأراضى ذلولُ
إلىَّ تجيىء حرائرها
وتحل ضفائرها
فأطولُ،
أنال الذى كان فى الصحو والحلم
من أزلٍ يستحيلُ)

فكأننا هنا أمام بشائر النصر العربى الأولى، تخرج فى جنبات الأرض الأربعة، ترفع الرايات فوق ذرى فارس والشام والمغرب.. هو حلم راهن وواقع قديم، يقف أمامه الشاعر مذهولاً: أكان حقيقةً كل ما كان؟! أيمكن أن يعود ما «كان» كائناً ماثلاً للنظر؟! كيف؟! ومن؟! وأين؟!

لقد سُفِحَ الكثير من ألفاظ **اللغة**، وفاضت أنهار من حروفها، من الصدق والكذب، والحق والزيف.. وها هو ذا ـ مخاطبًا نفسه ـ يغوص الشاعر فتحى فرغلى فى عمق **الحلم**، ويقلِّب ألفاظ اللغة التى صاغت هذا التاريخ؛ يحاول استنطاقها واستلهامها.. ومعها يعود من رحلته المنقِّبة الباحثة ـ لا عن النصر فقط بل عن الهوية أيضًا ـ متيقظًا على الحقيقة التى يرفضها بأعلى صوته:

(أصيح بهم: أبدًا
ما غاب الحلم الأعدلُ
حتى إن غاب وما عَدَلَ
فإن الحلم ليُحيْيك بما قتلَ
وترضى نفسك وتطيب
فلا تضعُفْ حتى إن بُدِّلت الأرضُ
ولو جفَّ النيل وضاع بما حَمَلَ،
ولو أن الطُّهْرَ به صار يدنَّس ما غَسَلَ)

والهزيمة التى يعيشها الوطن؛ وتنزفها أنهاره، وسواقيه، وبياديه، ووديانه، ونخيله، وشجره يعيشها كل قلب منفرد داخل هذا الوطن، حتى إنه يتراجع عن حلمه الطويل بأن يجد نفسه، بأن يتحد مع ذاته، بأن ينجو من التفرقة والانفصام والتشرذم.. والتراجع عن الحلم هنا مفروض عليه، لأن العقاب ينتظره إن هو ظل يحلم هذا الحلم «العريض»:

(قلت: أحاول أن أخفى حالى
سأقول لهم ما كان هنالك من حلمٍ
بل دخلت روحى فى فلك الليل
وصارت تهذى من فرط الوجد
إلى أن ضجَّ الأفق المحموم من العطشِ
فضجَّتْ روحى تشتاق الماء
فما كنت - إذن - أحلم،
بل كنت أسمِّى الماء
أإن شاهدنا جوعاناً يحلم برغيف العيش
نقول رأى حلماً؟!)

والحلم فى ديوان (ظمأ الروح وسقياها) يتشعب ثلاثة أحلام نابعة من تربة واحدة: حلم ملاقاة الحقيقة من بين ركام الزيف، ومن تلال الألفاظ يحاول استنطاقها:

(أخرجَ «كنت» و«قال» و«قمنا» و«قالوا»
و«ما»، ثم «كان» و«هل»، ثم «لن»، ثم «منْ»،
كان يفصلها من علائقها، فإذا هى، تُنْبِتُ
فى التوِّ فيضاً من الكلمات، كأن يفصلها
كان يُوْصلها بسواها)..

وتحت هذه الألفاظ التى تُحكم الرباط حول معظم العبارات العربية يضع الشاعر ديوانه فيقول مثلاً: فصل كنت، فصل قال، فصل قمنا.. وهكذا..

والحلم الثانى هو البحث عن ذات الفرد: فقد انقطع الجسد عن الروح، أو تاهت الروح عنه وهامت بعيداً: (كنت أفتش عن روحى، وهى تراوغنى).. (صرت أناديها: يا روحى عودى، يا روحى.. سمعتنى ريح كانت عائدة من غزوتها، فأرادت أن تأخذنى ضمن سباياها).. فالباحث عن أقل حقوقه الإنسانية وأبسطها: عن روحه، يمكن أن يأخذه الغزاة ضمن سباياهم، وهم يعيثون شراً وفساداً بالوطن.. فهل يستسلم لهذا التردى والتوحش والطعان الغائرة فى كل شىء: الماء والهواء والخواطر؟! لا!! (بل أَنْذُر روحى للغة المخبوءة فى روحى.. ولو أنى لا أظفر منها إلا بكليمات.. لا تنبى عن معناها).. إذن ربما يعود السبب إلى نفوسنا نحن، فلنبحث عنا داخلنا، رغم أننا نضن على أنفسنا بالبوح والصراخ.. وهنا يبرز دور الشاعر كبطل يحمل سيف الكلمة، ويقدر على فك مغاليقها لتتحدث، وتوقظ، وربما تلدغ إذا عجز الهمس: (قال الشاعر: قد خلق الله القلم وقال اكتبْ.. فجرى فى تلك الساعة بالكون وما سيكون،.. فلما جئنا آنسنا أقلامًا فكتبنا، وكتبنا.. حتى صار الحرف الواحد مما نكتبه يقدر أن يختزل المعجم).. فهل يجد الشاعر من يسمعه؟!!:

(قوموا لنقاتل من خلف الشاعر

إنى أعرفه، إذ يعزم، يمضى،

يهجم فى النور وفى العتمة

... ...

قالوا: قد قمنا من قبل مرارًا ورجعنا مدحورين) !!

ويبقى الوطن هو الحلم الأعظم الذى يهيم بعيداً عنا، على الرغم من أنه فينا!! ونعيش غرباء عنه على الرغم من أننا مغروسون فيه!!:

(حتى جاء الفيضانُ
فشربتْ كل فجاج الأرض
ولم يشغلنا الخبز عن الوطن
الآن تجوعون وخبز الدنيا فوق موائدكم
قوموا عنى
فلقد زيفتم وطنى
فضللت سبيلى)

هذا هو لب الأزمة التى تشرذمنا، تمزق كل نفس إلى نفوس تتصارع، تسقينا وتطعمنا شجراً من زقوم وغسلين!!

ها هو ذا الموقف الذى باح به الشاعر فتحى فرغلى بعد صمت طويل.. فكان صمته إيجابياً، وحديثه شجياً، وكلامه ندياً!!.. فما الجديد فيه؟!.. كلنا بقضيته هذه مشغول، وعن نفسه ذاهل.. ونفرغ نزيف قلوبنا: شعراً وقصة ورواية ومسرحًا ونقداً.. فهل من مجيب؟! والأهم فنياً: هل من جديد؟!

إن كل كلمة نقطة ماء تسقط على جبل الجليد؛ فتحفر فيه حفرة، حتى يتشقق، ينهار، يزول.. فلفتحى أن يتحدث، ولغيره أن يتحدث.. لكننا نتوقف - كمتذوقين - عند «كيفية» الحديث.. لقد ولج باب همومه من زاوية لغة التصوف والموروث الدينى بصفة عامة. يقول: (قلنا: إنّا - إن شاء الله - لنقدر أن نجعل هذى الدنيا فى سبعة أحرف) عائداً إلى قول النبى: «نزل القرآن على سبعة أحرف».. ثم يقول: (ولقد أوتيت كتابى بيمينى.. وكتابى كلمات لا تنفد.. فالبحر لها مدد.. والبحر يمد البحر، يمد البحر، إلى سبعة أبحر) مستلهمًا الآيات: «قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربى لنفد البحر قبل أنْ تنفدَ كلماتُ ربى ولو جئنا بمثله مَدداً» - الكهف، الآيةَ ١٠٩ - و«لو أنَّما فى الأرض من شجرةٍ أقلامٌ والبحر يمده من بعده سبعة أبحرٍ ما نفدتْ كلماتُ الله إن الله عزيز حكيم» - لقمان، الآية ٢٧ - و«فمن أُوتى كتابه بيمينه فأولئك يقرءون كتابهم» - الإسراء، الآية ٧١ - و«فأما من أوتى كتابه بيمينه فيقول هاؤم اقرءوا كتابيه» - الحاقة، الآية ١٩ - و«فأما من أوتى كتابه بيمينه فسوف يُحاسَب حساباً يسيراً» - الانشقاق، الآية ٧ -

وتشيع التراكيب الصوفية وإيحاءاتها فى سائر البنية اللغوية للديوان كأنْ يقول مثلاً:

(قمنا فشربنا خمرًا ما فيها غولٌ
فتساءلنا عمَّنْ وسَّدهم أمر الروح
وما كانوا من أهليها،
أنكرناهم، ثم شربنا،
فإذا نحنْ وقد أذكرنا أنفسنا)

وليس الموروث الذى ينسجه عبر عمله مقصوراً على الحيثيات الدينية من قرآن وحديث وتصوف، إنما هو يلتقط السياقات الشعبية الشائعة كقوله: (الشاعر قال «أنا»، وتمشّى فى دمنا يتبختر: يا أرض انهدِّى، من فى دنياك على قدى) .. ليسقط الشاعر فى هوة سحيقة بمثل هذا التركيب وسط نسقٍ عالٍ من اللغة.. فكيف يرقع ثوبه الناصع البلاغة بهذه الرقعة المتهرئة؟!!

كما تتسلل بعض التركيبات (سابقة التجهيز) إلى ثنايا العمل كقوله: تمد حبال رجائك.. تؤجل أحلامك.. زمن القتلة عمداً مع سبق الإصرار.. أوقفنى فى هذا الموقف.

وإذا كان الشاعر يبحث عن نفسه والحقيقة والوطن، ويعيد الحل إلى الكلمة - التى كانت أيضًا وسيلة للتضليل - فإننا نبحث من ناحيتنا عن مبررات استخدام التراث - بسائر أشكاله - فى هذا الصدد.

وإذا كان الشاعر قد اقتطف كثيراً من ظلال اللغة الدينية فى ديوانه، فإنه لم ينس مظاهر الحياة اليومية الحديثة: (من صحف ودكاكين وغوغاء) ليمتزج الماضى - الكائن فى داخلنا - بالحاضر الكائنين نحن فيه.. هذا الحاضر الذى يحتفظ لنا «بشىء» من الوطن:

(يتجلى فى العشبِ

وفى الأحجار

وفى لحظ صباياه)

وبهذا المزج تتضح هوية الوطن: من قديم، وجديد، وقادم ينتظر..
من ناس، وشجر، وعشب، وماء، وسماء، وبيد، وأحلام، وتثبيط، وغربة ،وآمال، وأيدٍ سوداء عابثة.. وبلجوء الشاعر إلى هذه اللغة، وتعبيره بهذه الكيفية ينال توفيقاً فى أن يتسق الشكل مع المضمون فى ديوانه متصل الحلقات.

* * *

خارج الطقس.. والعامية الفصحى !!

لا قتال بين اللغة العربية، وبناتها الكثيرات: اللهجات المتناثرة فى جميع الأقطار العربية، والتى تتوزع كلٌ منها إلى سبل وشُعبٍ فى كل مدينة، وكل قرية، وكل نجع بحيث أصبحت كل لهجة متفرعة إلى عدة لهجات لا تكاد تُحصى، ولا تجمعها قاعدة ولا نظام.. وما يجرى على الألسنة منها اليوم لم يكن كذلك منذ خمسين عاماً أو أكثر، ولن يكون معروفاً أو شائعاً بعد مائة عامٍ أو أقل.

وظاهرة تعدد اللهجات النازعة من اللغة العربية، وتعدد اتجاهات كل لهجة بدورها، ليست جديدة، بل هى صفةٌ أصيلة فى اللغة لدينا، وفى مكونات الشعب العربى منذ القدم.. فلمَ تكن اللغة الفصحى المعروفة هى الوحيدة فى الجزيرة العربية قبل الإسلام.. إنما كانت بجوارها «لغات» أو لهجات أقل شيوعاً من هذه اللغة القرشية الأصل..

كانت هنالك «لغة» هوازن، وثقيف، وطيىء.. وربما عشرات اللهجات التى درج علماء اللغة على تسميتها «لغة» لا «لهجة» لما بينها من اختلافات فى بعض قواعد النحو والصرف والمفردات.. وقد أخذ منها القرآن بعض سماتها النحوية واللفظية - وإن كان الغالب عليه لغة قريش الفصحى - ولذا قال النبى: (نزل القرآن على سبعة أحرف). وتعددت قراءات القرآن حتى بلغت سبع قراءات يؤخذ بها جميعًا، ولا يُطعن فيها.

ولذا أيضاً نرى آية فى القرآن تقول: «قالوا إن هذان لساحران يريدان أن يخرجاكم من أرضكم بسحرهما»[1]. فورد اسم (إن) مرفوعًا: (إن هذان لساحران) على غير ما هو معروف فى قواعد اللغة الفصحى، مما دفع النحاة لعدة تأويلات، منها أن هذا التركيب غير قرشى، ومأخوذ من لغة بعض القبائل الأخرى.

وهذه هى القبائل نفسها التى تفرقت فى أقطار الوطن العربى: شمالاً وجنوباً وشرقًا وغرباً، لتحمل بعض خصائصها اللغوية التى تختلف قليلاً عن اللغة القرشية الفصحى التى أصبحت بعد الإسلام - وحتى هذا الزمن - هى عماد الهوية العربية كلها، إذا ما تذكرنا أن العرب ليسوا مسلمين، إنما هم مسيحيون - على مذاهب كثيرة - وعلمانيون.. وغيرهم.. ويربطهم ببعضهم اللغة والأرض والتاريخ، لا الدين والعقيدة.

ومع الاختلاف الهامشى الذى تحمله الثقافة اللغوية العربية وجدت الفصحى أنماطاً لغوية مستقرة فى البلاد التى فتحها العرب.. فلم يكونوا

جميعاً عرباً، يتحدثون الفصحى، ولم يكونوا كذلك صامتين!! كانت فى مصر لغة قبل الفتح، وفى العراق، والشام، والمغرب، وفارس.. فتسللت بعض مفرداتها إلى ألسنة أهل هذه الأقطار الذين تعلموا العربية، واتخذوها لغة وثقافةً، بل وتأثر العرب الأقحاح أنفسهم بهذه اللغات، وبدأت ألسنتهم تلتوى بالخطأ وهم ينطقون لغتهم الأصلية.. مما دفع بعض أولى الأمر لتقعيد النحو والصرف أيام على بن أبى طالب وأبى الأسود الدؤلى.

* * *

واللهجة العامية المصرية الراهنة خارجة من هذا الجو اللغوى العام: أمها اللغة الفصحى، وتداخلت فيها لهجات بعض القبائل العربية الأخرى النازحة إلى مصر، وتسربت إليها بعض المفردات من اللغات القديمة: اليونانية والهيروغليفية والهيريطيقية والفارسية.. ثم التركية والفرنسية والإنجليزية.. وغيرها.. مفردات وافرة أكثرها فصيح تم تحريفه، وأقلها أعجمى الأصل.. نرى منها مثلاً: المكعبر (فصِحى، ومعناها الأصلى: الذى يقطع غيره بالسيف)، الفشكرة (فارسية، وتنطق حاليًا: الفشخرة، ومعناها الأصلى: الفلاحة أو زراعة الأرض)، كَبًّ (فصيحة)، الصلّق: (فصيحة، بمعنى شدة الصوت)، الملهوج (فصيحة بمعناها المعروف حالياً)، المرحاض (فصيحة بمعناها المعروف)، يشول (تنطق حاليًا: يشيل.. بالمعنى القديم نفسه)، التنبال (تقال: تنبل.. ومعناها الأصلى: القصير الدنىء)، الخلَف (فصيحة النطق والمعنى)، الخروق (معناها الأصلى: الصحارى الواسعة)، العبيط (معناها الأصلى:

الحيوان الذى يذبح بدون علة)، الذّبّان (ينطقها العامة حالياً بالدال، لا بالذال، وفيها يقول أبو الهندى:

سـقـيتُ أبا المطرَّح إذ أتانى
وذو الرَّعثات منتصبٌ يصيحُ
شـرابًا تهـربُ الذّبَّانُ منه
ويلثغ حين يشربه الفصيحُ) [٢]،

والغيطان: معناها الأصلى: البساتين، ومفردها: غائط!!.. وقرطَس فلانٌ: معناها الصحيح: أصاب الهدف فى الكلام.. والسبخ: أصلها الأرض غير الصالحة للزراعة.. والخرارة: المياه الجارية.. وفراريج: كتاكيت،، وفى (البخْنُق) يقول المتنبى:

يُقتلُ العاجزُ الجبانُ، وقد يعجز عن قطع بُخْنق المولودِ

ولفظة (إيش) للسؤال وردت قديماً.. فقد (قال وكيع: كنا يومًا عند الأعمش فجاء رجل يسأله عن شىء فقال: إيش معك؟؟ قال: خوخ. فجعل يحدثه بحديث، ويعطيه واحدة، حتى فنى. قال: بقى شىء؟ قال: فنى يا أبا محمد. قال: قم قد فنى الحديث) [٣].

ولفظة (الدَّبَش) التى تعنى فى لهجة الفيوم (جهاز العروس)، تقترب بهذا المعنى من أصلها الذى هو: أثاث البيت، وسَقَطُ متاعه [٤].

وربما لا يتوقع كثيرون أننى إذا قلت عبارة: (اللص يفش أقفال الأبواب) قد نطقت كلامًا فصيحًا.. فليقرأوا إذن مقولة ابن الجوزى هذه: (شاهد عبيد الله بن محمد الخفاف لصاً قد أخذ، وشهد عليه أنه كان يفش الأقفال فى الدور اللطاف) [٥].

ولفظة أخرى يظنها عامة الناس عامية، ويتحرج الكتاب من إيرادها فيما يسطرون - على الرغم من فصاحتها - تلك هى لفظة (تختشى) بمعنى: تخاف.. لنسمعها على لسان قيس بن الملوح، وهو يقول:

أما تختشى من أُسْدِنا، فأجبتُهم

هوى كلِّ نفسٍ أين حلَّ حبيبها(٦)

وليست مثل هذه المفردات فقط هى الفصحى، إنما بعض ما يرد فى العامية المصرية حاليًا من تخفيف وتسهيل له أصل قديم، وقد توسعنا فيه ولم نخترعه.. لننظر مثلاً حرف (من) الذى يستخدم كثيراً (ميماً) فقط.. فقد (قال قائل من أهل الكوفة:

يا ويلنا قد ذهب الوليد وجاءنا مجوّعًا سعيدُ

يُنْقِص م الصَّاعِ ولا يزيدُ)(٧)

وليس بإمكاننا حصر كل هذه المفردات والألفاظ التى صَبَّت فى العامية المصرية المعروفة.. وإن كنا على بيِّنة بمصادرها - كما ذكرنا - متمثلة فى اللغات القديمة وبعض اللغات الأوربية الحديثة ولهجات بعض القبائل العربية غير القرشية.. ثم تسلِّم اللهجة أو فصيحاً محرفاً بعد ذلك نفسها للفصحى، فنرى جُلَّ ما تنطق به فصيحاً قُحًّا، محرفًا، أو فصيحًا ساكنًا، أو فصيحًا منحوتاً، أو فصيحًا وقع له تطور لغوى بتخصيص المعنى، أو تعميمه، أو انتقاله.. وكلها مباحث مستوفاة فى علم اللغة.

* * *

نحن الآن أمام نموذج للهجة العامية المصرية الراقية، أو العامية الفصحى: لهجة الشعر التى تطمح للحاق بالفصحى، وتكاد تقترب من عتباتها، وتكاد تعلن كذلك إزالة الجفوة الوهمية بين اللغة الأم واللهجة أو اللهجات العامية النازحة منها والعائدة إليها. فالمسافة - مثلاً - بين اللهجة العامية القاهرية واللغة الفصحى أقرب من المسافة بين اللهجة القاهرية نفسها واللهجة - أو اللهجات - الصعيدية!!

النموذج الماثل بين أيدينا حالياً للعامية الراقية الطموح إلى البيان العربى، هو الديوان العامى الصادر بعنوان: (خارج الطقس) لسلامة عيسى، عن هيئة قصور الثقافة فى سلسلة (أصوات أدبية).

ولم تكن هذه المقدمة الطويلة عن علاقة البنوة بين اللغة واللهجة العامية، ببعيدة عن روح الديوان وبنائه.. فأول ما يميزه عن غيره من الكتابات العامية، أنه قريب من المنبع الصافى، ممتلئ منه، ويفيض حيناً فحيناً سطوراً شعرية: إما إنها كاملة الفصاحة، أو فيها بعض التغيير والتحوير والتسكين.. وكذلك تبدو هذه الجزئية اللغوية مهمة جداً فى النظر إلى (خارج الطقس) لأن القضايا والمنطلقات الفكرية التى عبر عنها الديوان هى نفسها ما نعيشه جميعاً بمختلف أجيالنا الإبداعية، عبر كتاباتنا الشعرية والقصصية والروائية والمسرحية.. ولا ينفى هذا وجود زوايا أخرى لتناول هذه القضايا لدى سلامة عيسى، إنما يؤكد أن اللغة أهم هذه الزوايا وأولها.

* * *

لنتوقف أمام هذه السطور:

صوتى.. سبقْ

من غير حروف

لما دخلْ.. تراتيل سكوتى جت.. نبأ (ص٨)

فليس فيها من مجافاة الفصحى سوى ظاهرتين اثنتين، هما: التسكين، وبدونه ينكسر الوزن.. وهو عادة لسانية تجرى فى العامية لأنها متداولة فى كل شئون الحياة: أرقاها وأدناها.. فجاء التسكين اختصاراً وتركيزاً وتخفيفاً، وله سوابق قديمة أيضا، ليس ابتداعاً.

والظاهرة الثانية فى هذه السطور - والتى جاءت تخفيفاً أيضًا - هى حذف الألف اللينة فى لفظة (جات) أو جاءت.. وكتابتها بغير همزة (جات) لا يعنى غرابتها.. فقد كانت قريش تنطقها هكذا، فلا تنبر.. ولم يأخذ القرآن، ولا اللغة الفصحى من القرشية هذه العادة، أى الابتعاد عن النبر.

ثم حذف سلامة عيسى هذه الألف لتصبح اللفظة (جت).. وهو فى هذه الحالة لا يخالف النطق العربى فقط، بل يخالف العامى أيضاً الذى ينطقها (جات).. وربما وقعت هكذا خطأ..

وفى سطرين يقول:

هل كان حريق

هل كان رماد (ص ٩)

وهما فصيحان.. وليس هنالك **غيرالتسكين** فى آخر السطرين.

وفى مستوى آخر من مستويات **التعبير** فى (خارج الطقس) يورد سلامة لفظة نادراً ما ترد فى **العامية**، حين يقول: فى نفس اللحظة **إياها**.. (ص١١) .. وهذا التعبير **يمكن أن** يُنْقَل بشحمه ولحمه إلى أية قصيدة فصحى، أو أى بناء لغوى **فصيح** صحيح.. بل إن نطقها نفسه يأتى مُزَيَّناً بكل علامات الإعراب.

وفى سطرٍ يقول: بتبص من ناحية **سيدى** الراسم على كتفه وكتفى الوسم (ص١١) .. فلا تخالف الفصحى **إلا** فى التسكين، وزيادة (الباء) قبل الفعل المضارع (تبصُّ) وهو **فصيح**. وربما كان هذا الحرف أصله (فاءً) فانقلب باءً لقرب الحرفين فى **المخرج** الصوتى.

وننقل سطوراً أخرى من مواقع **مختلفة** داخل الديوان.. فيقول سلامة عيسى: (سابق صلاة النور/لنجمة **فوق** النبش/ لكهف تحت الصبا/ لهمهمات الصغار) ص٢٩ .. و(**ألمس** نهود الضحكة/ أتمايل/ قبل الرحيل تسبقنى رعشاتى/ أطير.. **تنام**/ أنام/ تخايلنى لحظة/ أقوم) ص٦٠ .. و(نص عروقى شوق **للمغرب**/ نص عروقى بينزف عصر/ دقة قلبى حرير مقطوع) ص٩٣ .. ولا نرى جفاءً بين كل هذه التعبيرات وبين الفصاحة، بصرف **النظر** عن حذف الفاء فى (نص) وزيادة الباء فى (بينزف).

* * *

يطلعنا (خارج الطقس) على عدة **مراحل** فنية لسلامة عيسى.. تبدأ بمرحلة البساطة الجميلة، والوضوح **الفنى**: لا المباشرة.. وتمثلها قصيدة

(فك الضفاير) التى تدخل إلى **المتلقى** من أوسع الأبواب: من الحب.. لكنه حب صعب، لمحبوبة **صعبة، فى** زمنٍ يائس.. إلى حدٍ أن العاشق يطلق على نفسه (طلقة **رصاص) ينهى** بها القصيدة!! لأن الوطن يعانده، ولا يبادله عشقاً بعشق.

أما المحبوبة فى قصيدة **(لوحات)** فهى امرأة من (جلد وعظم)!!.. قال لها: (بس أنا مش جاهز **دلوقت)** قالت له: (إيه يعنى).. فحذرها: (طول المهر.. وسفر الشقة) **فأكدت** عزيمتها: (أستناك).. وبعد هذه العزيمة) هربت منه!! وبعد **سنة** وسنوات رآها تسير مع طفليها، وهو يسير مع كتابه!! فإلى متى **يظل** متزوجاً الكتاب، وساكناً فى كتاب؟! لسنا ندرى!

هذه الخاتمة الدرامية **الساخرة** الباكية، جاءت تتمةً لحياة «البطل» فى القصيدة، ابتداءً من خطوات **تعيينه** - بعد البحث عن عمل - مروراً بانغماسه فى أضابير (الأرشيف) وسكونه وجموده إلى حد أن «الحصيرة» التى يقعد عليها **أصبحت** تسير تحته - وهى الجماد - وبقى ساكنًا - وهو الإنسان الحى.. **أيعود** السبب إلى الكتاب فى زمن ظالم ومجتمع متخلف؟! أعتقد **هذا بدون** شك!

فهل أخطأ الطريق إذن، **لأنه** اختار أن يضاجع كتاباً لا امرأةً؟! تأتى الإجابة فى قصيدة من **(مرحلة الوضوح الفنى الجميل)**: قصيدة (برديات) حين يقول الفلاح **الفصيح** فى مستهل القصيدة: (لم أخطئ الطريق.. إنها طريق لكل **الناس)**.. ولم يحدد الفلاح الفصيح فى شكواه «نوع» الناس الذين يتحدث **عنهم: أهم** أبناء الوطن المخلصون لترابه، أم الدخلاء عليه، والمغرمون **بنبش** قبوره وأحلامه ومستقبله؟!!

إنه يبدو متماسكاً ينصح نفسه: (خليك واقف/ خليك صلب) لأنه هو الذى بنى الهرم الأكبر، وطوى الزمن الأغبر.. ويدعو إلى أن «نقرأ» فمن سقط منا - معشر أهل المعرفة - فى الطريق، فما نقول له إلا: (مانتش غير واحد من ألف) وسيسير باقى الصامدين من الشعب.

* * *

وإذا كانت هذه القصائد تقيم فى ا لظلال، فإن كثافة الظل تبدأ فى التزايد مع قصيدة: (إحساس جلد تابوت)، حتى نصل إلى شيء من الغبش أو مرحلة الغموض الفنى الجزئى، ثم الغموض الكلى، ثم الإبهام فى بقية قصائد الديوان. فنرى مثلاً سطوراً أو مقطوعات يمكن الوصول لأغوارها إذا قرئت منفردة، وفى حالة تركيبها مع بقية سطور القصيدة تغيم الرؤية وتضطرب..

ولا أظن السبب فى هذا الغبش يعود إلى تعقد الصورة الشعرية.. فهناك صور مبدعة، تلقائية، جديدة.. حين يقول مثلاً: (شاف الصبح بيفرش غابه/ لازم يقتل واحد فيها) ص ١٦.. يقول: (الليل توابيت زرقا/ الصبح مخدة حوت) (ص٢٥)..

و: (أخذنى وصوته بيجرح رياحه/ ينز السكون اللى شابك فـ عينه) ص٦٢.

لا يعود هذا التهويم الشديد إذن إلى تركيب الصورة، بل إلى استغراق الشاعر فى ذاته، واستبطان أحلامه هو وحده.. وأحلامه هنا لا أعنى بها طموحاته، بل أحلامه فى المنام.. كأنه حين يكتب يغيب عن الواقع، أو يغيِّب نفسه عنه، ويصبح فى حالة بين اليقظة والنوم.. ولست

أتنبأ بهذه الحالة، بل هى ماثلة أمامى فى معظم قصائد الديوان، من خلال مفردات (النوم) التى لا تكاد تخلو منها قصيدة.. وكذلك مفردات الظلام أو (الضلمة).. ويلخص هو حالته هذه فى قوله: (مشكلتى إنى بانام ع ر ى ا ن)!! ص٧٧.

* * *

فما الذى عصم سلامة من السقوط التام فى التهويم، ليقدم لنا قصائد نستطيع تذوقها، والاستمتاع بها، والاهتمام بهمومها.. من قبيل (فك الضفاير) و(لوحات) و(برديات) وكذلك (الورنيشجى): الصورة الاجتماعية الواقعية الكاشفة لكذب الألوان النسائية؟؟!

عصمه من هذا المنزلق الذى تعانيه القصيدة العامية الراهنة - وخاصة لدى بعض الشباب - والذى يذكرنا بسقوط الأغنية فى المنزلق المقابل: الركاكة والسطحية والسذاجة وفساد الذوق.. عصمه التجاؤه الفطرى - غير المتعمد - للتراث. ونحن أمام التراث نرى أنفسنا، ونعرف ذواتنا، ونكتشف هويتنا ولو فى غمرة الظلام الحالك.

التراث لديه متعدد المنابع: منه ما هو فرعونى، وما هو عربى إسلامى، وما هو شعبى.. ومنه نوع قد يُعَدُّ تراثاً فى الوقت الراهن، متمثلاً فى مفردات الرومانسية: الفجر، الصبح، النجمة، المسا، الشعاع، النسمة، السما، العصارى، النور، الشفق، الخضرة، الميه، الأزهار.. واستخدام هذه المفردات بطريقة بعينها.

ونستطيع اقتطاف هذه التعبيرات كمؤشر لتغلغل التراث فى إبداعه: قبلتنى سفينة نوح ص٣٧، السندباد البحرى على رسم باب قبلى

ص٤٤، سليمان ومش بلقيس/ بتسرح وحدها/ لا عرش ولا قصة هيام (ص٥٣)، ابدأ بسورة يس/ تبان وشوش الحروف سمرا/ تتبخر التعويذة/ تطالعنى أمسية يهوذا/ صوتى اللى نايم يصحا (ص٧٥)، التور الشايل بقرونه الكورة الأرضية ص ٧٩، من عصر «مينا» والهرم/ لعصر قراقوش الجديد. ص٨٩.

فسلامة عيسى لا يفيض شعراً من فراغ، بل من هَمٍّ معتق عمره آلاف السنين.. وإذا كان كل واحد من أبناء جيلنا قد حمل عبئًا ثقيلاً على قلبه، فسلامة وحده يحمل أضخم مما نحمل جميعًا.. فكأنه حين يبدع - فى هذا الجو القاتم القاتل - يسير (خارج الطقس).. وخارج الهزيمة أيضاً!!

* * *

هوامش :

١ ـ سورة طه.. آية ٦٣..

٢ ـ انظر البيان والتبيين لأبى عمرو الجاحظ ـ ط دار الجيل ودار الفكر ـ جـ١ ـ ص ٦٠ ـ ط٢ تحقيق عبدالسلام هارون.. وذو الرعثات: هو الديك.

٣ ـ أخبار الظراف والمتماجنين لأبى الفرج عبدالرحمن بن الجَوْزى (٥٩٧هـ) ـ ط دار الفكر اللبنانى عام ١٩٩٠ ـ ص ٨٤ ـ شرح عبدالأمير مهنا.

٤ ـ المعجم الوسيط ـ ط مجمع اللغة العربية ـ جـ١ ص ٢٧٩ ـ مادة «دبش».

٥ ـ أخبار الظراف والمتماجنين ـ ص ١٠٧.

٦ ـ ديوان مجنون ليلى ـ جمع وتحقيق عبد الستار فراج ـ ط مكتبة مصر ـ عام ١٩٧٩ ـ ص ٥٩.

٧ ـ البيان والتبيين ـ جـ١ ـ ص ٣١٥.

فى القصة القصيرة

- هذا الصوت المبتسم الباكى.
- ضحكة الأسد.
- النيل والغضب.. هموم قديمة جديدة.
- حصار.. محمود العزب.
- صباح الحب.. وتكامل الفنون.

هذا الصوت المبتسم الباكى.

■ سأله مفتش المدرسة عن حلمه حينما يكبر فقال : زعيم أصلح أمر الناس، وأقوم اعوجاجهم، وأفنى الظلم، وأزرع العدل وأرعاه حتى يثمر.. فقال لمدرسة : أحلام تلميذك كبيرة كبيرة، وستتعبه!! إنه يحلم بوسادة فوق القمر.

واليوم لم يعد يحلم إلا بوسادة من طوب وتراب فى مقبرة.. أضحي الموت حلما.. وقد كان الناس - جميع الناس - يهابونه ويحاولون اتقاءه.

مات أبوه وترك له لحوما حمراء : عبئا من الإخوة الصغار فى الصعيد... يرسل إليهم مرتبه من شركة المقاولات ولايبقى له إلا القليل.. هذا القليل لم يكن يقدم ولا يؤخر ولايقيم عشًا من خوص لحبيبته وزميلة الجامعة التى رأت أنها يمكن أن تعيش معه فى أى مكان

ولو «بدروم» .. وكان هو عاشقا لها مخلصا صادق الود، فأبى أن يحبس تغريد العصافير فى البدرومات أو أن يشتت فى ضجيج الغوغاء على الأرصفة.. صرفها عنه فتزوجت وأنجبت.. ومازال هو يجدف فى المحيط الأطلسى بمركب شراعى من البردى!!

إنسان يريد أن يعيش حبا أو شبه حب، ويريد أن يشبع غريزة، فكان يقطتع من حاجاته لارتياد «بيت دعارة» – كما يسمونه – لإشباع حاجته الإنسانيه وغريزته الأولى.

فى هذا المنزل – الذى يصوره الأديب عبدالعال الحمامصى فى القصة الأولى (وسادة فوق القمر) من مجموعته (هذا الصوت.. وآخرون) الصادرة عن هيئة الكتاب عام ١٩٧٩ – يجتمع الضياع من بقاع الأرض المصرية الحزينة.. يلتقى من الصعيد والمنصورة وسنباط على أرض المدينة الظالمة.. وقد اعتاد الرجل أن يلتقى (بزبيدة) المنصورية التى هجرت زوجها – أو هو طردها – للحظات يحس فيها برفق الأحضان، والتجاوب الوجدانى مع إنسان ضائع مثله .. هذه المرة لم يعثر على زبيدة التى عادت إلى زوجها. وكان البيت (عامراً بالخير) فاستدعت مديرته العجوز ضخمة الجسم امرأتين : وداد، وفاطمه.

كانت وداد جميلة، وفاطمة مخسوفة العين، وممتلئة الجسم، وسمراء.. وقفتا امامه كبقرتين كان يعرضهما أبى على تاجر فى سوق الخميس!! صعب على هذا الإنسان الحساس أن يختار.. وداد تقف فى ثقة وشموخ متأكدة أنها ستفوز، وفاطمة شاحبة ذليلة مستعطفة تنشد فيه – بنظرة عينها السليمة – جانبا آخر غير الجنس.. لكن لا إنسانيات ها

هنا.. اختار وداد واصطحبته لحجرتها.. ولأنها ـ امرأة أعمال) فقدد كانت متعجلة (الشغل) وتطلب منه أن ينتهى، وهو جالس يفكر فى كيفية اقتناص لحظة من التعاطف معها وليس الجنس فقط.. لم تصبر عليه ولم يحتملها فطلب فاطمه.. انها متفهمة : كلمها عن حبيبته وعن نفسه فعطفت على حاله.. لكنها ليست الأنثى التى تحرك الرجل فقددس لها من النقود وترفض هى أن تنالها مادامت لم (تعمل).. فتركها ومضى من المنزل، و(المعلمة) ترحب بزائر جديد.

* * *

القضية قضية الإنسان الضائع المحروم من أبسط حقوقه الإنسانية : لهذا الإنسان أن يجد مسكنا، ويتزوج، ويرى نفسه بين أولاد وزوجة تحرص عليه ويسعى إليها.. ولم يتوافر هذا الحق المسلم به والبسيط.. ليس لعيب فى الإنسان – فهو متعلم جامعى – لكن لعيب فى نظام الحياة الذى آل إليه أمر الناس.. فهو يعمل فى شركة مقاولات بعيدة عن تطلعاته التى كان ينشدها وما يتقاضاه من أجر يسد به رمق إخوته الصغار فى الصعيد.. وحالته هذه لاحل لها، وضياعه لاحد له.

حالات الضياع الأخرى : فاطمة غير الجميلة التى قدمت حديثا للتعيش من الدعارة بعد أن سد المجتمع أبوابه فى وجهها.. وهى لاتملك أداة هذا العمل من جمال وخفة ظل وغيرهما.. ووداد التى نسيت أنها إنسان، والجنس ليس هدفا للكسب بل للحياة، نسيت من أجل أولادها الذين تعولهم.. والمرأة العجوز وصاحبة المنزل قضتا عمرهما فى هذا العمل الذى لاجدوى من ورائه ولا أمل فيه.. ثم كل الذين يرتادون هذا البيت.

لننظر إلى الشرائح التى تتوافد على الضياع أو التى يسوقها الضياع إلى بيت الدعارة :

البطل : شاب من الصعيد، مثقف، موظف بشركة مقاولات.

فاطمة، ووداد، وزبيدة : شابات أو قريبات للشباب، غير متعلمات، ريفيات.

المرأة العجوز صاحبة الدار ورفيقتها العجوز الأخري : من المدينة نفسها، ليستا مثقفتين.

هذه الشرائح هى التى يقوم عليها المجتمع المصرى : من ناحية السن : شباب وشيوخ.. الانتماء الجغرافى : الصعيد، المنصورة، سنباط.. الثقافة : مثقف وغير مثقف.. وكلها بهذا الشكل سقطت فى هاوية الفشل، فلجأت إلى هذا الملجأ بحثا عن النفس، وبحثا عن الخبز.

ومن المسئول؟!.. الله يعلم.. وجميعنا يعلم!!

* * *

اللغة فى القصة شعبية صادقة ممتلئة بالإيحاء، تناسب الهم المنساب فى حنايا القصة، وتؤدى دورها كاملا فى التعبير عن الشخصيات : تقول المعلمة :

– أين أرضك – حرمتنا من أنسك، لك مدة؟!

هذه تعبيرات تجرى على لسان معلمة وتناسبها، وهى عامية وفصحى فى الوقت نفسه، التقطها الأديب بذكاء.. وتقول :

- هنا بيت الانبساط.. واضرب الدنيا (ألف صرمه).

والتعبير الأول فصيح مستخدم على ألسنة العامة.. أما تعبير: اضرب الدنيا ألف صرمه.. والنصف الثانى منه خاصة، فهو بعيد عن الفصاحة ولايخرج إلا من فم السوقة.. لكن أتظن أن هناك تعبيرا يفيد عدم الاهتمام بالدنيا، وعدم الخوف منها ولا احترامها أقوى من هذا؟! هى لم تقل: لا تهتم بالدنيا.. بل لاتحترمها أيضا، بل واضربها (بالصرمة) والصرمة لها وقع خاص يتم عن الاستياء الكامل من الدنيا.. ولو قالت: ألف حذاء.. ماكان لها هذا الوقع.

وترسبات الريف والنشأة نراها فى قوله عن وداد: عيناها بلون البرسيم.. والسخرية الأليمة الممتزجة باليأس حين يقول:

- ليست لى حتى بومة تخصنى!! رداً على قولها: مالك.. عصفورتك خاصمتك؟!

وحين يصور الشوق المباغت المؤقت غير العميق الذى تلده الرغبة الجنسية يقول: فقاعات الشوق السابحة فوق سطح الرغبة.. فالرغبة لها سطح، والشوق له فقاعات تسبح فوق هذا السطح.. صورة مركبة مؤثرة.

هناك بعض الأخطاء، فى قوله: بأن ثمة خيوط ماتربط.. والصحيح (خيوطا)، أتخرج من الجامعة.. أى فى الجامعة، ترك لى كتاكيتا.. وكتاكيت ممنوعة من الصرف.

فى «الخلاص» - القصة الثانية فى مجموعة (هذا الصوت.. وآخرون) - لم يكن الخلاص خلاصاً، بل هزيمة كبرى للحرية والعدالة والإنسانية على المستوى الخاص والعام.

الباشمهندس القاهرى الموظف فى مجلس مدينة ريفية رجل مفكر، يرفض التسليم والاذعان للموروثات والتقاليد، ويأبى إلا أن يصل إلى الحقيقة بنفسه وبعقله لا بفرض المجتمع.. إنه ملحد.. وإلحاده ليس نزوة شباب بل نتيجة تفكر وتدبر، وأضحى سلوك حياة ووسيلة مواجهة للجهل الذى يعمى المجتمع.

لموقفه هذا ثمن كبير ظل يدفعه دائما : فقد «سلوى» حبيبته الجامعية، وعلى الرغم من حبها له فقد رفضت الزواج به لأنه ملحد، ولا تأمن على نفسها مع إنسان ملحد، ولاتريد - وهى المؤمنة - أن تنجب للعالم ملحدين.!!

وماتت أمه غير راضية عنه.. لسماعه الموسيقى فى اثناء الأذان!! وخسر حب الناس له ووقوفهم معه بعد أن قدم اقتراحا لمجلس المدينة بنقل ضريح (السيدة عزيزة) - والسيدات كثيرات - من وسط الميدان لتشويهه المكان وتعطيله المرور.. كرهه الناس وهاجمه الخطيب على المنبر.

ثم كانت الحلقة الأخيرة فى سلسلة خسائره تهمة ملفقة من أحد المقاولين وأعوانه بتقاضيه رشوة، وكل القرائن ضده، وكل الشهود عليه كما ذكر له محاميه الصديق واعتذر عن عدم قبول الدفاع فى قضيته

الفاشلة حفاظا على (شرف المهنة) على الرغم من سهرات العربدة والسكر التى يقودها هذا المحامى فى داره.. تواطأ هو أيضا مع المقاول بعد أن فشل فى تزويج إحدى أخواته العانسات للمهندس.. وزملاؤه - المرتشون - شهدوا ضده. أضحى المهندس الإنسان الذى يسعى لخير الناس ولتخليصهم من الهمجية منبوذا وحيدا، شأنه شأن الزعيم العالمى الخير الذى يحب الزهور والأطفال ويدعو للسلام فجردوه من كل مناصبه، وخلا الجو للتفرقة العنصرية والامبريالية والحروب والدماء.

هكذا انهزم الإنسان محليا وعالميا.. وضاع صوت الحق وسط الغوغاء والزلازل البشرية.

وكان المتسول العجوز الأعمى بمثابة (المنيه) الذى ينطلق من حين لآخر بقوله : وحدوه.. وحدوه.. ياخلق الله.. هذه العبارة قادت المهندس إلى المسجد بعد أن سدت أمامه جميع الأبواب!!

القضية تتواتر بنودها لإدانة صوت الحرية (المهندس) حتى تنتهى إلى نزوله عن فكره وهزيمته وخضوعه.. وهذى هى الكارثة، ليس لأنه دخل المسجد ليصلى، بل لأن المسجد هنا تجسيد للطريق الذى فرضه المجتمع على أبنائه، لاينحرفون عنه مهما داروا ولفوا حوله.. ودخوله المسجد لم يكن بدافع صادق من داخله، بل دخله لأنه مضطر إلى ذلك.. فكل الأبواب موصدة، وكل الطرق مسدودة.. ليس أمامه خيار آخر.

* * *

هذه القضية فى جوهرها ليست جديدة.. محاولة التحرر وكسر القيود والأفكار المسبقة والمفروضة على العقول.. والذين يسيرون فى جادتها ينتهون غالبا بالفشل فى مجتمعنا المتخلف.. بل تنطلق ألسنة الشماتة الجاهلة مغتبطة بفشلهم، ليستمر الجهل متحصناً بالعقول.. والهمجية باقية مادامت ثمة صورة كالصوفية التى تلتف حول قبر (السيدة عزيزة) مسرورة بما لحق بالمهندس من أذى. وتهتف: «إن (الحسين) جدها قد انتقم لها».!! والحسين لم يستطع أن ينتقم لنفسه، بل لم يقدر أن يمنع نفسه حينما قتلوه فى كربلاء.. فكيف ينتقم وهو ميت، ولم يمنع نفسه وهو حى؟!.. ما الحسين إلا واحد من الناس.

وربما كان الجديد فى هذه القضية هو انتشار الرشوة بين أوساط الموظفين ككرات الدم الحمراء فى الدماء!!. فالمحامى مرتش، والمهندسون زملاء الثائر مرتشون، والشهود مزيفون مرتشون.. هذا اللون الأسود لم يكن يغطى العيون بهذه الكثافة فى الفترة الماضية - فترة ماقبل السبعينيات - لكن بعد الفترة المذكورة باتت أحوال الشرف والنزاهة والحرية هى الخطأ، ومن يتمسك بها فمصيره مصير المهندس المدان بلا ذنب.!!

* * *

القضية لا تنحصر فى الإطار المحلى بل تتسع إلى المستوى البشرى أيضا. بحيث أصبح الشرير هو المقدم، والخير لا وجود له فى عالم متصارع متوحش.. عزلوا الزعيم العالمى المسالم الطيب، وأدانوا المهندس الحر المكافح الثائر.. فماذا بعد؟!!

البطل فى «الخلاص» يفقد سلوى مثلما فقد حبيبته فى «وسادة فوق القمر» وإن كان السببان مختلفين شكلا : هناك : هو الذى أشفق عليها من فقره وحاجته وصرفها عنه، وهنا هى التى انصرفت عنه لأنه حر الفكر ولأنه «ملحد»!!.. على الرغم من الحب المتبادل، ومن أنها «لاتجد لديها ما تعترض به عليه بالنسبة للاعتبارات المألوفة التى تهم الفتاة فى شريك حياتها» فكأن اعتقادها بالدين وكفره به عامل تشتيت وتشريد وقتل للعاطفة الإنسانية وللتجاوب الوجدانى بين البشر.. وبنظرة أعمق لأسباب تشريد الأحباب فى القصتين نراها سببا واحداً هو : المجتمع!!.

البذور والتربة

قصة معبأة بالزمان : الماضى والحاضر والمستقبل.. فيها حب، وكره، وأمل، ويأس، وعرفان، ونكران.. قصة مصر وأولادها.

عاد الولد إلى أمه مطالبا بأرض أبيه، فصدمته بخبر بيعها جميعا. كان يظن أنه كتبها بعقود مؤقته لزوجها الحالى خوفا من الحراسة.. والحق أنه – كما قالت – باع كل أرضه وأنفقها على عشيقاته ولم يترك شيئا.. أما زوجها الحالى.. الذى تزوجة بعد أبيه – فقد وزع ما اشتراه على فقراء المدينة.

حاول أن يستعطفها – بعد غيبة طويلة – لينال منها ما يتزوج به.. رفضت.. فما تملكه لابنها القادم الذى تدخره لزمن ما فى بطنها.. ابنها الذى تحبه وحملته برضاها وليس قسراً مثله.. أما هو فقد حملت بذرته من أبيه رغما عنها.. كان جباراً وجبانا ومستبداً ودنيئًا

فى وقت واحد.. ولم يكن أحد يجرؤ على معارضته أو رد كلمة له.. تزوجته على مضض منها بعد أن قتل زوجها الأجنبى السابق.. وحملت هذا الولد الذى عاد بعد غربته ولم تكن تحبه لأنه من بذرة من تكرهه.. ولم يحن له صدرها باللبن فأرضعته الغجرية ولذا كان يسميه أولاد عمه (ابن الغجرية).. وكان هو متمرداً خارجا على ظلم أبيه هاجراً له، فخسره ولم يكسب أعداءه الذين عدوه من العائلة الظالمة، ولن يكون غير ذلك، لن يكون مع البسطاء أبداً مهما تظاهر.

هكذا رفض من أمه وأهله والعامة.. وعاد أخيراً بعد الغربة ليتزوج وينال ماترك أبوه، فرفضت أمه، ولم تجد معها وسائل الاستعطاف فسحب مدية، ولوى عنقها ليقضى عليها.. وهى تكرر له بغير صراخ بل فى ثقة وثبات أنها لن تموت، بل ستنجب هذا الطفل : الابن الحقيقى لها : الغلام الخارق.. رغم كبر سنها.. ولم تمت : سقطت المدية من يديه، وعاد مهزوما ضعيفا أمامها. فقالت له : «مريض أنت.. قم لتنام.. سريرك لم يزل بعد مفروشا».

* * *

الأم – بالإضافة لما ذكرنا من ملامحها – منذ زمن تصلى على سجادة ومسبحة بيدها، محياها وسيم، عيناها متألقتان بالسحر والجاذبية والغموض، ثابتة لاتهتز ولاتخاف الحوادث والتهديد بقتلها، قدمت نفسها لإنسان ظالم لأنه خلصها من الأجنبى، تزوجت رجلها الجديد الذى أحبته وأحبها وأحبه جميع الناس ويحمونه، تحتفظ بملكها لابنها القادم : الولد الشرعى. وترفض أن تعطى أى شئ لابنها الذى انجبته

عنوة ولم ترضعه، وعلى الرغم من كبر سنها فإنها لم تجدب : فى انتظار الولد الحلم.

هذى هى صفات الأم. وهى.. مصر.. لاشئ سوى مصر..

زوجها السابق الذى مات هو عهد الإقطاع الظالم الذى فرض عليها وتزوجته رغما عنها منذ بداية محمد على الذى خلصها من الأجنبى (الأتراك) وأنجبت منه هذا الولد الذى مازال يحيا فى العصر الجديد، وحاول العودة مرة أخرى كواحد من أبناء العصر، ولكن بذرته تحول بينه وبين الوطنيين أهل البلد الأصلاء مهما حاول التقرب منهم.. وهذا الولد له أن يعيش - بحكم نشأته - فى مصر : (سريرك لم يزل مفروشا) ولكن ليس له أن يخصب أرضها ببذرة جديدة منه : (رفضت الأم أن تساعده على الزواج) فهو مؤقت وبموته ينتهى أثره.. إنه التيار الرجعى الذى رضع قديما من ثدى الغجرية (أجنبية) وعاد حديثا إلى ساحة السياسة المصرية.. ومكتوب عليه الموت بعد فترة لا الاستمرار.

أما الزوج الجديد المحبوب الذى لن يستطيع الولد اغتياله - لأن الناس تحبه وتحميه - فهو ابن الثورة الذى ستنجب منه الحلم المخلص، الولد الخارق..

هذا الذى عاد يخشى تحول التيار إلى الملكية العامة، فيريد أن ينهب مايستطيع لينفقة على نفسه قبل أن تصبح الملكية عامة. إنها إشارة إلى حتمية الاشتراكية، والتى ترى مصر أنها لن تفقدها شيئا بل هو الذى يخاف هذا اليوم : (أنت ترتعد من مجيئه، حتى لو هفا إليه

وجدانك، فأنت تريده ولاشئ لك يحزنك فقده. ولكنى لا أخاف مثلك. ستظل هذه الأرض فى حوزتى. لو أخذوها منى فستظل تحمل اسمى. أنا مالكتها).

هكذا يتصارع الإقطاع والاشتراكية.. الإقطاع يحاول أن يعود بشكل جديد بعد أن فقد أرضيته وعناصر نفوذه. والاشتراكيه الفتية القوية هى المستقبل، وإليها مصير الأم.

والأم مهما كبرت سنها قادرة على الاستمرار والانجاب : انجاب جيل الحرية الذى لم يأت بعد!!

الأخرس والدرويش

مرة أخرى يصور عبدالعال الحمامصى واجهة من واجهات مصر، ويعرض لشريحة من مآسيها.. هذه المرة يضيع البلد بين فساد أهله وغبائهم وتسليمهم، وبين (السيد) القوى الشكل الخائر المضمون المستمد شرعيته – على الرغم من فتوته – من زواجه بالسيدة صاحبة الشرف والحسب والميراث العائلى ممتد الجذور : سيدة النعمة، الطاهرة، المصلية، الناسكة، المحبوبة.. وجدوها مقتولة فى منزلها، ولم يعرفوا من القاتل!!

وكان دور الدرويش والأخرس تبصير الناس بالمصائب التى حلت بهم والتى تنتظرهم.. الدرويش يجوب البلدة قبل كل كارثة تلم بها محذراً الناس مناديا إياهم بتطهير أنفسهم من الدنس.. وقدومه بالنسبة لهم نذير شؤم : يموت الجاموس، يجف الزرع وتأكله الدودة، ويعم

الجدب.. هذه المرة الكارثة أكبر : أتى يحذر، وينبه، ويصرخ ومعه الأطفال والأخرس.. وتركهم بعد أن قدم الإنذار.

بعدها كانت سيدة البلدة وصاحبة النعمى قتيلة الساعة.. وهذا زوجها جالس فى وسط داره وقوراً مهيباً، حوله الأتباع والخدم والأذيال.. وكلما اقترب الأخرس وصرخ وأشار إلى السيد وأتباعه وإلى المارة بالطريق لايفهمه أحد، ويحاولون إسكاته وإمساكه فيهرب.. ومات الرجل السيد فجأة لمرض كان يكنه داخله ويخفيه؛ فبكوا، وولولوا، وحزنوا، وكان الأخرس يرفع على وجهه الطين ويشير إلى الميت، ويرفع وجهه ويديه إلى السماء وللقبر الذى دفن فيه، وهم لايفقهون إشاراته على وجهها بل يؤولونها كما يحبون، حتى بصق على وجوههم ورماهم بالحجارة ورمى القبر. وفر منهم ليتلقاه الدرويش – البادى فجأة – فى أحضانه.

* * *

هؤلاء المغفلون – أى الناس – هم الذين يصنعون الطغاة إن لم يوجدوا، ويحيطونهم بهالات التعظيم والتوقير بل التقديس.. وهم لايفقهون دعوات المصلحين ولاتحذيراتهم (الدرويش والأخرس) بل يطاردونهم ويسخرون منهم ويحنقون عليهم. لايسمعون الا التعاليم العالية والأوامر الفوقية التى تأتى على مصالحهم وحياتهم وتقضى على وجودهم.

فهذا السيد هو القاتل، المجرم.. وقتل من؟؟.. سيدة النعمة، السيدة العظيمة الطاهرة.. قتل مصر.. ومازالوا يلتفون حوله بجهالة.. وكل

محاولات الاتهام التى توجه ضده تؤول لصالحه وتوجه لإضفاء العصمة عليه. فحينما يشير إليه الأخرس - وهو جالس بين أتباعه بعد مقتل السيدة - فإن هذه الإشارة معناها مطالبته بأخذ الثأر. وحين يرفع الأخرس يديه إلى السماء وإلى قبره، فإنه يترحم عليه أو يهدد السماء لموته!! وهكذا لايفهمون إلا لصالحه، ولايفكرون إلا كما يريد لهم أن يفكروا. حتى وهو ميت يصرون على عصمته وتعظيمه على الرغم من ارتكابه أعظم جريمة فى حقهم.

* * *

قصة (الأخرس والدرويش) لقطة دقيقة لكل أبعاد المأساة التاريخية التى يعيشها الشعب والتى يخلقها بنفسه : صناعة الآلهة.. وقديما كان الفراعين يصنعون آلهة من الحجر، أو ينصبون آلهة من الطبيعة، أو يؤلهون من بينهم من يؤلهون.. ومازالت هذى عادتهم بتمامها وكمالها.. لا يستطيعون أن يعيشوا بدون أصنام.. ومن يجد فى نفسه الفتوة والسند فليتقدم ويترك الباقى عليهم!! سيكون إلهاً حياً وميتاً!!

الأديب أحسن كل الحسن حين نقل هذه القضية من خلال مدينة صغيرة نتعاطف مع طبيعتها : فيها الزرع والزراع، والموالد والمشايخ، والخدم والمخدومون، والدراويش والخبثاء.. هذه هى مصر التى نعرفها، والتى نعيشها بناسها النيام وطبيعتها الخاصة.

لكن الأديب لم يترك لنا أملا نستشفه : فقد قتلت السيدة العظيمة؛ قتلها زوجها الخائن للنعمة، والسيدة لم تنجب (الولد الحلم) ليكون امتداداً لها ووارثا.. ربما لأنها عاقر، وربما لأن الرجل أرهقها بعافيته

المتوافرة، أو لأنه ليس لها وليست له فاستحال التجانس.. على العكس من ذلك قصة (البذور والتربة) التى تصر فيها السيدة على انجاب (الطفل الخارق) أو الحلم، ولم يستطع أحد قتلها.

ربما كان الأديب متألماً لمصيبة عامة ألمت بالبلد أو به – وما أكثر المصائب – فكانت هذه القصة.

ومن الصعب أن نجد فيها منفذا للتفاؤل؛ لأن أحداثها جميعا تجرى فى صيغة الماضى : المرأة ماتت، والناس لم يعرفوا من قتلها على الرغم من انتقام الطبيعة منه.. فقد مات، لكنه مازال عظيما فى أفئدتهم، وليس مجرما يستحق الموت الذى ماته.

وإذا أجهدنا الفكر فى البحث عن نبضة أمل، لانجدها إلا إذا أولنا الماضى على أنه مستقبل واقع لاشك فى وقوعه، إذ كانت كل المقدمات تؤكد هذا وكل الظروف تدعو إليه.. وتحذير الكاتب هنا شديد لدرجه أن جعل الذى سيحدث قد حدث.

البلهارسيا

المبدع واحد من المجتمع، لكن له تكوينه الخاص الذى يجعله يتأثر بالأحداث أكثر، ويتجاوب معها بدرجة أعمق. وله حاسة إدراك الخطر قبل وقوعه : قد يرى فى الخير شرا وفى الشر خيرا، وقد يستطيع أن يقنع غيره برؤيته أو لايستطيع. فإحساسه فى كثير من الأحيان هو الذى يقوده إلى رأيه، وإحساسه هو إحساس الإنسان الخالد : هو ومضة من الإلهام الذى لايتوافر لغيره.

والأديب تقهقر وجوده إلى ذيل المجتمع وهامش الحياة منذ بداية السبعينيات، ومازال يتقهقر حتى الآن لمصلحة غيره من طبقات المجتمع من الجهلاء والفتوات ومصاصي الدماء.. هذى هى القضية التى يتناولها الحمامصى فى قصة (البلهارسيا).

فقد حان عيد ميلاد ابنه، وأحب هو وزوجته أن يحتفيا به، ويدخلا بصيصا من السرور إلى قلبه الصغير بعدما ألم به من أمراض.. دعت زوجته – زوجة البطل – أهله، وأهل أهله، وأهلها، وأهل أهلها.. وكانت مهمة الأديب أن يشترى (فرخة) من الجمعية لهذه الوليمة... وهناك لم يكن الطابور طابور شــراء، بل طابور صــراع أو طابوا من الهــمج المتوحشين الذين دفعت بعضهم الحاجة واحترف بعضهم الآخر سلب حقوق غيره للاتجار فيها.. ولم يكن بذى قوة ليحشر نفسه بين المتصارعين، فانسحب مهموما.. وفجأة التقى بصديقه القديم محمود عبدالحق فاشل دبلوم الزراعة حينما كانوا زملاء وجيرانا فى الصعيد، وكان هو ينفق عليه لأن عبدالحق المكوجى لم يكن يملك ما ينفق على ابنه.. وها هو ذا الآن – محمود – يحمل كرتونة فراخ – على ظهر أحد الريفيين!! – ويصحب صديق الأديب إلى شقته الفارهة الفاخرة التى أذهلته : من أين له هذا.. إنه لم يرث من أبيه شيئا.. هل هو رئيس مجلس إدارة؟!... لا.. لم يكن غير كاتب فى الجمعية الزراعية بإحدى القرى. وهؤلاء هم : عمدة القرية، وصرافها، ومشرفها الزراعى، وبعض أعيانها.. قارن الأديب – فى خاطره –- بين حال محمود المرفه وبين (القبو) الذى يسكن فيه بعد (ربع قرن من خربشة الصخر فى جبال الكلمة).

حينما فكر الأديب فى اسم القرية التى يعمل بها محمود، تذكر ما قالته إحدى الهيئات العلمية العالمية : أنها أخطر مركز لتجمع البلهارسيا فى المناطق الحارة. فكأن هؤلاء القوم الذين استضافهم محمود ماهم إلا ديدان بلهارسيا تضخمت، وكأن الماء الذى يقطر من الثلاث الفراخ التى بين يديه ماهو إلا دم!!

* * *

الذى نعرفه عن البلهارسيا أنها مرض، وأنها ديدان تتسرب إلى داخل الجسم بطريقة ما.. لكن البلهارسيا عند الحمامصى هى الظلم، وهى أفراد لاخلاق لهم : يسرقون ويستولون على حق الناس ليتضخموا هم ويموت غيرهم.

والقرية الموبوءة هى البلد كله الذى تتحدث عنه الهيئات العالمية والصحف. تتحدث عن البؤس القاتل فى جانب والرفاهية المطلق فى جانب آخر، عن الصحة بين فئة قليلة جداً والمرض بين بقية الناس، عن العدالة والحرية المفصلة على مجموعة السادة ولا يحق لغيرهم استخدامهما ولا التمتع بهما إلا من خلال الحلم فى النوم التعس!!.. تتحدث الهيئات العالمية عن هذه الأمراض التى يعاينها الناس حتى أصحاب القلم، العباقرة الذين يعيشون فى العقدين الأخيرين على حواف المجتمع وهوامشه ضعفاء، مقهورين، متألمين، صارخين فى فراغ.

فى القصة خطان : ضياع الفكر فى مواجهة العضلات والأجسام النامية على السرقة والمتضخمة من الظلم. وهى المسيطرة على أعنة الحياة : تنال حقها وحق غيرها.. الخط الثانى يتصل بالأول ونتيجة له،

وهو انتشار الأمراض الاجتماعية فى البلد وسقوطه فريسة فى أيدى الهمج المتسلطين.

هذه الفكرة : معاناة الفنان.. طرقها الأديبان نبيل عبدالحميد فى (تمرينات لملامح الوجه) وأحمد زكى عبدالحليم فى (الحب المجنون). بل كل أديب حاول التعبير عن هذه القضية من وجهة نظره، حتى أصبحت تياراً عاما يستحق الدراسة المستقلة. والدافع الأول يرجع إلى زيادة الضغوط على المبدعين : شعراء وقصاصين ورسامين.. و.. و.. فى السنوات الأخيرة، والصراع من أجل الاحتفاظ بالمكانة التى تليق بأصحاب الفكر، بل الصراع من أجل البقاء وتحقيق الحد الأدنى من الحياة الآدمية.

وكل أديب من هؤلاء عبر عن فكرته باستقلال وخصوصية، واتضحت لمساته الفنية على عمله.

متعوس الزمان!!

الذوق الفاسد، انحدار المثل والأخلاق المتوارثة، ضياع مقاييس الفن والجمال والمعرفة، رخص العلم والأدب.. كل هذا التردى هو خاتمة المأساة التى يمكن أن يسقط إليها شعب متحضر. وكل هذه الانحدارات إنما هى ثمرة مرة لضياع عام وانهيار كامل فى الاقتصاد والسياسة والعلاقات الإنسانية بين أمة من الأمم.

حينما يصبح الأب (مسخرة)، ويضحى المعلم أضحوكة، وتتحول دار العلم إلى وكر للمعارك وشرب الخمر والغزل المكشوف، فلاشك فى أن الأمر خطير وأن المرض مستفحل.. حقيقة هذه الانحدارات لم

يقدمها عبدالعال الحمامصى فى قصة (متعوس الزمان.. والمشاغبون) على أنها واقع، بل من خلال مسرحية (مدرسة المشاغبين) وهى تمثيل وليست واقعا.. والمسرحية إبداع عام يشارك فيه المؤلف والمخرج الممثل.. وإذا كان هذا الإبداع العام قد خرج فى ثوبه الراهن فإنما الخلل عام أيضا، وليس مقصورا على واحد فقط من الشعب.

هذا من ناحية.. ومن ناحية أخرى، هذه الاسقاطات لاشك فى أن لها جذوراً فى سلوكيات المجتمع، وستكون لها فروع فيه : فنرى الآن شابا يسخر من أبيه حقيقة، ويبصق آخر على وجهه، وثالثا يضربه. ولقد رأيت بنفسى تواتر هذه السلوكيات التى فككت عرى الأسرة.. وفى التعليم لا تعليم ولاتعلم ولاعلم.

ومسرحية (مدرسة المشاغبين) من أخطر المسرحيات تأثيراً على المشاهدين وأكثرها جماهيرية لكم الضحك الهائل الذى يجللها.. والذين يضحكون نوعان : إما يضحكون من أنفسهم، وهم الذين ينالهم الضرر والأذى من الكبار؛ أو يضحكون لأنفسهم، وهم الشباب الذين يسعون لتكسير كل القيود والتحرر من سيطرة النظام الأسرى والاجتماعى عامة.

ومسرحية كهذه مضمون انتشارها ورواجها وسيطرتها على قلوب المشاهدين.. لماذا؟!.. لأن الهموم تكلل عيونهم بالسواد وقلوبهم باليأس، ولأن الضغوط تعتصرهم اعتصارا : فلا الطعام الإنسانى متوافر، ولا المسكن الآدمى موجود ولا حق الحياة بأى شكل من أشكالها الراقية. ولذا يبحثون عن يم للتطهر من الهموم والمآسى لحظة ولا يجدونه إلا فى مثل هذى المسرحية.

وربما يضحك الناس لمشاهدها لأنها تمثل تقويضا لنظام محكم الغلق أدى بهم فى النهاية إلى هذا الواقع التعس الذى يعيشونه. فهم يشمتون في انهياره ويشجعون زواله بطريقة سلبية.. هى الضحك!!

* * *

مناسبة جداً الطريقة التى ساق بها الأديب حكايته : أديب مرهق الحال لايملك غير الكتب ثروة - وهى فى عيون زوجته كواحدة من المجتمع لا تضاهى خردلا - ويحكى عن ابنه المفعوص - أو المريض دائما!! - والذى يريدون - أمه وأقرباؤه - أن يرفهوا عنه بالتليفزيون فيشتريه ليرى هذه المسرحية الهازلة.

العبارات بدأت سجعاً لذيذاً، فكانت القصة نفسها كأنها مسرحية المشاغبين فى جاذبيتها واجتمع لها الضحك من مضمونها ومن شكلها.. والقصة لها مذاق خاص : حلاوة تتلوها مرارة.. ووظف لها الأديب اللغة الفصحى واللهجة العامية فى بعض تركيباتها المعروفة.. وإن كانت الفقرة الأخيرة غلب عليها الصراخ والخطابة، وكان يمكن للقصة أن تستغنى عنها.

* * *

عبد العال الحمامصى يتخذ لنفسه أسلوبا ماكراً فى عرض فكرته.. فنضحك ويترك فى أفواهنا مرارة وفى قلوبنا حسرة.. حينما نقرأه نضحك كثيراً من أنفسنا وبلادتنا. يجعلنا نحس بالنقص لنسعى إلى الكمال، ويكشف القصور والخطأ والجريمة لنعالجها.. وهو حينما يتحدث عن شخصية ما، فكأنه هو تلك الشخصية (الأخرس، الدرويش، السيدة

الأصيلة، الداعرة) .. فالأديب يعيش حياة الناس، وبزغ من وسطهم، وتقلب فى مآسيهم فأضحي أفضل من يعبر عن طبقة البؤساء بهذا الأسلوب الساخر فى القصة القصيرة شأنه شأن عبدالحميد الديب وإمام العبد وحافظ إبراهيم فى الشعر.

الأديب فى مجموعته (هذا الصوت.. وآخرون) طرق عدة قضايا :

– ضياع الهوية الفردية بين طبقات المجتمع الأساسية العاملة. قصة (وسادة فوق القمر).

– الجهل فى مواجهة التحرر والفكر ومحاولة علاج الدروشة والهمجية (الخلاص).

– الصراع القائم منذ سنين بين الرجعية العائدة من عصر ماقبل الثورة، وبين الاشتراكية الوليدة فى مصر (البذور والتربة).

– مأساة المفكرين.. فقد تدهوروا أمام فيضان الطبقات (الدودية) المتوحشة. وفقدوا القدرة على الحياة الطبيعية (البلهارسيا).

– تقوض جميع القيم فى المجتمع (متعوس الزمان.. والمشاغبون) .. وهناك وجه مقارنة بين هذه القصة وقصة (الخلاص) .. فبينما يتمسك الناس بالبدع والضلالات الملتصقة بالدين والمتمثلة فى الأضرحة ومايزعمون من بركتها وبركة الجثث المدفونة تحتها – فى قصة الخلاص – نراهم فى القصة الأخرى يسقطون جميع السلوكيات المستقرة.. فالسخرية من الآباء، والإساءة إلى المعلمين، والعبث بالعلم.. كل هذا أضحى مباحا ومجالا للفكاهة!!

* * *

ضحكة الأسد

■ «ضحكة الاسد» القصة الأولى فى المجموعة التى تحمل اسمها للأديب نبيل عبدالحميد. المجموعة أول أعماله. بعد حصوله على جائزة الدولة التشجيعية، فهى تمثل مرحلة التوهج الإبداعى للأديب.

«جالسا بجوار الطفل يرصد حركاته ومداعباته لأبيه وأمه، أحس بالألفة والاندماج مع الأسرة، وتقدم بنفسه لإيقاظ الطفل الذى كان يمرح منذ لحظات. حاول إيقاظه حتى أوصل له عبارة لو خرج الأسد ورآك نائماً سيزعل منك ويعود إلى غابته، تنبه الطفل.. وانتظر ضحكة الأسد.. وبجواره الرجل منقبض القلب: كيف سيضحك الأسد؟ وماذا لو لم يضحك؟ هل يظننى الطفل كاذباً؟ لكن الأسد بعد أن تمدد ونفض لبدته العظيمة فتح فمه على آخره.. و.. وضحك وهلل مثلهم»

بهذه البساطة قدم نبيل عبدالحميد فكرة القصة وانسحب.. من جانب إنسانى بسيط يتكرر كثيراً فى سلوكيات الأطفال والكبار. أطل علينا الأديب بفكرة بعيدة الأغوار واسعة الشواطئ، فكرة داهية، فالطفل ليس بطفل، وما الأسد بأسد، وليس الراوى كذلك.

أسد الأديب هنا هو الطموح الكبير الذى يسعى إليه الناس جميعًا والشعوب قاطبة.. ينتظره وينتبه له ويعمل على تحقيقه الكبار فقط (الأم والأب) أما الصغار (الطفل) فهم يتمنون ويحاولون الإقتراب منه، ولكن يعجزون عن الاستمرار. وهنا يبرز دور البطل الوطنى، الإنسان المتواضع الرقيق المحب للضعفاء والصغار. يتقدم البطل (الراوى) ويفلح فيما عجز عنه الآخرون (الأب والأم) ويستيقظ الشعب على يديه بعد أن دعا وحذر وبشر. ولكن الهدف الكبير قد تخيب الأمال المعقودة عليه فيقع البطل فى حيرة ويخشى الحرج والفشل أمام الشعب وتكون الخاتمة الإنتصار له وتحقيق الهدف.

لم يصرخ الأديب، ولم ينفعل، ولم يطل علينا من عل ليوصل فكرة شامخة كهذه، بل أخذنا من أيدينا إلى عالم هذا الصغير الذى «يتقافز بين الكراسى بينما تتقافز معه ضحكته المنغمة العذبة» الموسيقى الداخلية ليست فى هذه العبارة فقط، بل هى خيط ممتد من أول القصة حتى آخرها : همس ونغم وضحك طفولى.

ونعيش مع عالم الصغار المتطلع إلى الأسد والفيل (أبو زلومة) والبهلوانات والساحر العجيب. إلحاح ومطاردة من الصغير يقابلها صمت وهدوء من الكبير – هكذا دائمًا يقابل ضجيج الصغار، وكانت المهمة

صعبة – مهمة المنقذ لأن «النوم سلطان» له القوة والسيطرة، ولا يستسلم من قليل. فما أكثر النائمين.

ولغة الهمس تنساب فى جدولها فنقف عند تعبير «اختطفه النعاس» صراع هنا بين النوم واليقظة غير متكافئ الطرفين. ينتصر النعاس ويخطف الطفل. فالحركة مصاحبة للغة فى كل إيحاءاتها حتى وإن لم يوردها مباشرة كقوله : «يتقافز، لايكاد يستقر، يجذب يدها، يجرى، يرتمى، يعود» كما أن «بوادر الضيق تزحف» تمهيداً للحالة النفسية التى هى (الضيق) وتتقدم خلسة وفى تأن. ومما يفيد هذا التأنى ويؤكده أنها (بوادر) .. تزحف.. ضيق. وهذه المرحلة هى التى اقتضت تدخل الرجل فى مشكلة الطفل النائم.. وحينما يعبر عن المشاعر يقول : «رأيت المشاعر تفور» كانت تسخن تسخن.. حتى فاضت فبدت واضحة فائرة على ملامح الطفل.. أما الخزى فهو (يحاصر) لاتسلل هنا ولازحف بل حصار مفروض، ولم يقل حاصرنى أو يحاصرنى الخزى بل قال : «وأحسست بحصار الخزى يضغط على» فالحصار كائن – ولك أن تحدد زمانه – أما مكانه فهو قريب جداً منه بدليل أنه يضغط عليه.. لامجال هنا للحركة ولا التراجع..

ولكن يعكر صفو الأداء تكرار عبارة (لافائدة) فى صفحة واحدة (ص ٧) ثلاث مرات، وكلمة «أخيرا» فى قوله : «وأخيراً انفرج الفم الصغير متسائلا» لا أرى دوراً لها غير تعطيل الكلام.. والعبارة بدونها مريحة طبيعية، والأحداث السابقة لها تسلم إليها دلالتها. والأمر نفسه فى عبارة : «وأخيراً جاء دور الأسد» ووردت أيضاً فى جملة: «وأخيراً أطفأت الأنوار» ماذا لو أطفئت الأنوار بدون أخيراً هذه؟. وكان يمكن

اختزال عبارة: «وبدأت الموسيقى عزفها» فى كلمتى : «تعزف الموسيقى» واستخدام (معه) غير صحيح فى قوله : «أحاول معه» فالطفل نائم وهو لايحاول شيئًا.. أما قوله : (معه) فيفيد المشاركه فى المحاولة.. والصحيح : أحاول إيقاظه. ووضع الفعل (يوارى) فى قوله : «يوارى سعادته» غير موفق فنحن نقول «يوارى سوءته» ونقول : «يواريه التراب» أى يدفنه. أما السعادة فلا توارى.. بل تخفى. أو أى فعل آخر غير (يوارى).

* * *

بمزيج من السخرية والدهشة والحركة المتواصلة ينقلنا الأديب إلى «أشياء خاصة جدا» من سلوك الأعمى الذى يضحك على المبصرين. قد يكون الإنسان غير كفء لمهمة ما، وغير جدير بعمل ولايسبق ولا يتقدم ولكنه على الرغم من ذلك يحظى بما لم يحظ به القادرون، ويأخذ مالا يأخذون فى هذه الدنيا ويتم الأمر بالاتفاق والتواطؤ مع العاجزين مثله على حساب القادرين.. والأمر كله ذكاء وقدرة على استغلال هذا الذكاء والإفادة منه.

الحكاية فى قصة «أشياء خاصة جدا» تدور حول عامل السوتش الأعمى الذى يستغل هذا السوتش العام فى الإتفاق مع أمثاله من مكفوفات البصر.. يعمل لحساب نفسه فى إدارة عامة.. ويقول : «لماذا أعطونى هذه الوظيفة؟ لكى أنتظر المكالمات وأحول الخطوط، أم لكى أستفيد منها أيضاً؟» هو يرى أنه لكى يفيد منها أيضاً بل يفيد منها أكثر مما يفيد بها - أى بوظيفته.

عامل التليفون يتفق مع واحدة من المكفوفات أمام صديقه المبصر، ويطلب إليه أن يوصله بسيارته إلى مكان اللقاء.. وشفرة التعارف بين المتواعدين هى الترانز ستور الذى ينبعث منه صوت أم كلثوم وتأتى الحبيبة وتفتح مذياعها أيضًا ويلتقيان.. ويقف المبصر مندهشاً لفعل العميان.. ولا يكتفى الأعمى (باستغفال) المبصر إلى هذا الحد بل يعطيه الترانزستور على أن واحدة أخرى ستحضر بعد عشر دقائق على صوته وعليه أن يتلقفها. وينتظر وينتظر ولامن يأتى.. ويخرج من المغامرة صفر اليدين.

القاص صور هذه الطبيعة الماكرة للأعمى: كف بصره لكنه أحسن استغلال حواسه الأخرى فتفوق على المبصرين.. فالأعمى يستعين بالصوت والرائحة لتحديد سمات المتكلم ولمعرفة أبعاده.. ويجيد تحديد المكان من خلال الحركة.. ورسم لنفسه عالماً خاصًا من الألوان التى لم يرها ولايعرف كنهها : «كيف يكون اللون الأحمر، والأصفر، والأبيض. وكيف يكون لون الشجرة، والزهرة، والماء، والسماء؟ وعندما تعبت لم أجد بداً من أن أخلق بداخلى كل ألوانى، ثم أمزجها وأرسم منها أجمل لوحاتى».

وكما خدع مبصراً واحداً.. يخدع دائماً مبصرين كثيرين. فهو يسافر إلى بور سعيد ويشترى كل حاجاته: «وعندما ننزل من العربة – هكذا يقول – للتفتيش، آخذ حقيبتى وأتجه مباشرة إلى باب الخروج. فان استوقفنى أحدهم، وهذا لم يحدث، فليس على الأعمى حرج. بل غالبًا ما أجد من يساعدنى فى الوصول إلى بوابة الخروج طمعًا فى

ثواب الآخرة». يسخر هذا الناقص الداهية من البلهاء الذين يخالفون العدالة طمعًا فى ثواب الآخرة. إنهم بلهاء ويتيحون الفرصة للخبثاء لإستغلالهم فى كل شئ على الرغم من أن العدالة كالمطر إذا نزل فى بقعة من الأرض توزع عليها بدقة وعمها كلها.. وإذا لم يهبط فالجدب يسود الأرض كلها أيضاً وليس جزءاً دون الآخر.

* * *

والتشويق – دون مبالغة – يربطنا بالقصة من أولها حتى آخرها. فندخل فى التفاصيل والجزئيات لعالم العميان ونعرف وجهة نظرهم فى الأشياء وتصوراتهم حولها بل ووجهة نظرهم فى المبصرين – وكما ذكرنا يجيدون استغلال بلاهتهم – هذه الجزئيات ترسم الصدق على لوحات القصة التى أقامها الأديب كبناء متماسك بجوار بعضه «امتدت أصابعه إلى الطفاية مباشرة وظلت تضغط عقب السيجارة وتتلمس بقايا الرماد المحترق» قال : أصابعه ولم يقل : يده، وأضاف كلمة مباشرة تأكيداً للدقة والتمكن من تحديد الهدف، وتضغط عقب السيجارة، وتتلمس بقايا الرماد.. حركات بسيطة ولكنها مؤتلفة معًا وخطوط متوازية فى اللوحة كاللمسات الأخيرة.. ولكن كلمة المحترق بعد الرماد لم تضف شيئاً فالرماد نتيجة إحتراق أصلاً، وليس هناك رماد محترق وآخر غير محترق. وأظن التأنى فى الحركة والإمعان فيها من خصائص الأعمى ولذا تمكن نبيل عبدالحميد من عرضه وكشفه تماماً من الداخل والخارج حتى حين وصولهم لمكان اللقاء لم يقل جلسنا بل : «وصلنا إلى المقعد الرخامى فأخرج منديلا ونفض عنه التراب. فتح

زجاج ساعته وتلمس عقاربها بإصبعه. هز رأسه باطمئنان وطلب سيجارة فأشعلتها له » وعلى الرغم من جريان الأحداث جميعًا بصيغة الماضى فإنها تبدو حاضرة أمامنا. وكأننا نشارك فيها أو على الأقل نراها بكل تفاصيلها الآن.. وحينما يقول : «كان منحنياً على السويتش، وفمه ملتصق بسماعة التليفون يهمس بطرفى شفتيه، بينما ملامحه تختلج فى سعادة» يتداخل الماضى مع الحاضر لرسم جو مكتمل من الحركة وتعبيد طريق الفكرة منذ العبارة الأولى.. فالماضى عند نبيل عبدالحميد تجاوز حدوده وأصبح حاضراً ماثلاً أمام عيوننا.. هو ماض حى.. والسخرية اللذيذة تضيف بعداً جديداً لهذا الجو العميانى الغامض : وكم أصبح عدد جواريك؟! وكيف يابيكاسو عصرك؟! وكلهن ضريرات؟!. وحينما قال المكفوف إنه يزوغ من الجمرك رد عليه: تزوغ منهم.. أنت؟! والدعابة أيضاً فى الحركة وليست فى الكلمة فقط : «هجمت عليه وطوقت عنقه الرفيع بكلتا يدى».

ولكن الفعل قال تدخل كثيراً فى الحديث، وكان يمكن الاستغناء عنه فى مواضع كثيرة فى الصفحة الخامسة عشرة والسابعة عشرة.. ويقول : تساءلت مندهشا : تزوغ منهم. أنت؟! والعبارة تفيد الدهشة دون أن يذكرها بل لو حذف كلمة : تساءلت مندهشًا لسار الكلام طبيعياً.

ولست أدرى لماذا أراد الأديب أن يجعل عامل السويتش الأعمى دارساً للفلسفة والمنطق.. لقد أقحم عبارة «يبدو أن دراستك للفلسفة بدأت تطفح خيراتها» ولا أرى مبرراً لكون عامل السويتش دارساً للفلسفة إلا

أن الأديب يخشى أن نتهمه - أو نتهم شخصية المبصر - بمصادقة العمال البسطاء.. وجميع تصرفات الأعمى تصرفات فطرية لا تنم عن فلسفة ولا علم بل هو رجل يستغل قدرات عدة عنده بدل القدرة البصرية التى فقدت.. وأعترض على تعبيره : «تطفح خيراتها» والذى نعرفه أن المجارى هى التى تطفح وليست الخيرات!! وقوله : أتعطنى عينيك؟! خطأ، والصحيح : أتعطينى عينيك؟..

* * *

هل المادة عدو للإنسان ولعواطفه ومشاعره ونبضات قلبه؟؟ هل الحب معناه أن يعيش أحدهما فى فيافى نجد والآخر فى بادية الحجاز ويتراسلا ويبكيا ويسهرا الليل دون لقاء؟!! الإجابة عن هذه التساؤلات بالإيجاب عند القاص.. فى «الهبوط إلى أرض الملعب».

المسافة التى قطعتها سيارة الرجل وحبيبته حتى وصلا إلى فندق الأحلام السعيدة وبدهاء المرأة تحاول أن تظهر الرفيقة كزوجة للرجل حتى ينطلى الأمر على صاحب الفندق الأصلع.. وبعد أن أتيحت لهما لأول مرة فرصة اللقاء الثنائى فى حجرة مغلقة. ماذا فعل الرجل الولهان؟ «تظل شفتاه مزمومتين لاتنطقان بكلمة حب تربطهما» وإذا لم يكن هناك حب بينهما فما الذى أتى بهما إلى.. الأحلام السعيدة؟!

القضية فى القصة أن الحب عند نبيل عبدالحميد هو العاطفة التى يجب أن يكنها الرجل لحورية فى الجنة، فيستمتع برؤياها من بعيد!!.. ولست أرى له وجوداً فى عالمنا الإنسانى.. فلا يمكن أن يسلم إنسان لآخر بأخص أموره ويكشف له سر أسراره دون أن يكون مستريحاً له

أكثر من غيره، ومتفاهمًا معه، وشاعراً به، ومتكيفًا مع أحاسيسه ويعيشها ويؤمن بها.. وهذا هو الحب ليس إلا!!

والعنوان يعطى إيحاء أقوى مما نخرج به من هذه القصة.. فالفكرة - بصرف النظر عن عدم منطقيتها - بسيطة عادية تقليدية. وسيقت كحدوتة مسلية فقط.. وإن احتفظت بالأسلوب المنمق الرقيق للأديب.

* * *

«تشكيلات زخرفية» ما أوهاها من قصة!!.. هى لعبة القوتين العظميين: للرجل والمرأة. والرجل يحتفظ برمز الرجولة «الشارب» كتعويض لعجزه الجنسى أمام زوجته الصارخة الأنوثة.. وهو لايريد أن يكشف نفسه ويعلن عن ضعفه لزوجته أو للناس. فهو يهرب دائمًا بالإنشغال بالبحث عن الشارب (الرجولة الضائعة).. ويرفض مقابلة الناس بدون شاربه.. وعلى الرغم من ذلك فهو يدمن السهر والتدخين.. وربما هذا السهر هو السبب فى نكسته الجنسية أو كان وسيلة لإثبات وجوده فى مجال آخر غير الذى فشل فيه هو وأمثاله..

والزوجة تحاول أن تعيش كما تعيش كل الزوجات خاصة أنها صارخة الأنوثة رائعة الجمال.. وهو يهرب دائمًا، ولكن بحذر حتى لا تنقل الزوجة أمر زوجها إلى أمها فتطلقها وتستولى على كل مايخصها ومالا يخصها من الرجل ولا يستطيع أن يتكلم.. العلاقة هنا قائمة على المظاهر الكاذبة التى يتظاهر كل منهم بها، وعلى المنفعة والطمع المادى فيما يملكه الآخرون.. المرأة تصر على الفائدة وامتصاص الرجل: الجنس أو المال.. وفى كل الحالات المرأة هى المستفيدة..

فى عدة صفحات قدم لنا القاص ما وصلت إليه حالة البطل من ضعف جنسى سافر : «وترتمى، وتأخذنى فوقها وأسوخ فى ليونتها الصاهدة، وتعتصرنى فى توسل، ويبللنا العرق، ويتقطع لهاثى فى حلقى الضيق.. وأنكمش فيها وأبكى.. تفور كلها وتصرخ.. لافائدة..!!»

وقد أفلتت من يده أدواته حينما فاجأنا بأن ما يحدث هذا من تدخين النرجيلة والتعامل الجنسى كان قد مر عليه وهو فى حلم قام منه صارخًا منزعجاً : «وصحوت وانتبهت وأنا ألهث، رأيت وجه زوجتى يحملق إلى - الصحيح يحملق فى - ويبتعد ويقترب» وكل الصفحات التى سبقت هذه الصفحة مملة جداً وكان يمكن التعبير عن محتوياتها فى صفحة واحدة أو عدة أسطر.

وكما أن مظاهر الصراع الخفى والكذب على النفس مازال موجوداً -وسيظل- بين تعامل الناس وعلاقة الزوجين ببعضهما فقد انتهت القصة بإصرار الرجل على التمادى فى خداع نفسه وخداع الناس والحذر من زوجته وسيشترى شارباً واثنين حتى لاتنكشف حقيقته ويصدق مع نفسه.. سيظل يزعم أنه رجل قوى ضخم فخم كشاربه المستعار : «أشترى واحداً آخر، بل اثنين.. ولنر من منا يستطيع أن يضحك على الآخر».

* * *

تشتت الأديب بين مهمته التى خلق لها ولايرجو عنها عوجًا، وبين ضرورات الحياة والتزاماتها مابين زوجة وأولاد وصداقات وعلاقات وتنقلات وغيرها مما يحتاج إلى المادة التى تغطيه.. أمام هذا

كله يقف الأديب حائراً تائهاً لا يستطيع أن يفى بشئ بل لايستطيع أن يبدع فيصاب عقله بالشلل ومشاعره بالجمود وتصرفاته بالعشوائية.. ويفرى الألم فى نفسه بمقارنة سريعة بين دخله من رواية ينحنى عليها سنوات ولاتعود عليه بثمن الورق وبين راقصة تتمتع بلياليها وتمارس عملا أقل صعوبة فى مقابل عدة مئات أو آلاف.. حصيلة العقل تعد بالقروش وحصيلة الرقص تعد بالآلاف.. يالها من مهزلة!!

يحدد القاص أبعاد الأزمة فى قصة «تمرينات لملامح الوجه».. نحن أمام شخصية أديب عانى من يد الزمن التى عبثت بوجهه وحفرت فيه تجاعيدها، ويريد الرجل أن يتخلص من هذه التجاعيد بشدها ومطها وليها وفردها وكل هذه الأفعال معا، فلا تلبث أن تعود كما كانت. هو لن يستطيع الرجوع إلى الشباب الذى فقده بلا مقابل مناسب. كل ما خرج به بعد هذه السن الرذيلة هو زوجة يحبها ويكره صوتها الجرس المزعج الذى يهرب منه بقطعتى قطن فى أذنيه، وولد صغير يريد انطلاق الطفولة ويبحث عنها فلا يجدها : «فى الشارع السيارات تسحقه، فى الشقة يكسر أشياءها، فوق السطح تضيع منه الكرة.. إذن ماذا يفعل؟ فليضع الكرة وليجلس عليها هنا أمام أبيه» أى عليه أن يسكن ويتجمد ومامعنى هذا سوى الموت وخاصة لطفل صغير.

وطفلة عنيدة لاتجلس إلا بجوار الحائط الذى امتد فيه الرشح إلى قرب السقف وهى تسعل وتبكى وتجذب شعرها وتطالب الأب الأديب بشراء عروسة!!.. والضغوط على الأديب أو الأب لم تقف عند الآدميين بل تآمرت عليه (قطة) وكسرت السلطانية ودلقت اللبن على

الطبيخ والخل على العسل. وتواصل الزوجة صراخها : لابد من قتلها حالا، ملعون أبو القطط وأبو العيال وأبو الكل.

وقد يكون الكل هنا هو الزوج الذى (قرف) بأقلامه وحبره ونفاياته وكتبه. وانا أحسد مثل هذا الأديب الذى يمتلك زوجه وأولاداً وشقة امتد الرشح فيها إلى قرب السقف، وعنده سلطانية ولبن وطبيخ وخل وعسل!! ومن الأدباء العظام من لم يتزوج طوال حياته لفقره ولم يقطن شقة خاصة - ولو رائحة - ولم ينعم بأقل القليل مما ينعم به الجهلاء الذين يسيرون الأمور.. ومات ولايعرف أحد عنه شيئًا حتى فاحت رائحته!! فهل هى مؤامرة على الفكر والمفكرين؟!

* * *

إن الأديب فى «تمرينات لملامح الوجه» يرمى قلمه إزاء كل هذه الضغوط المنزلية، ويحاول الفرار من واقعه المؤلم بالعبث مع ابنه فى الحبر الذى سكبه على البلاط وظل يرسمه دوائر دوائر. لقد هرب مؤقتًا : «مشيت إلى باب الحجرة فى حذر، وأغلقته بالمفتاح. وجلست إلى جوار الولد، مددت إصبعى فى الحبر، وأخذت أرسم دوائر، حاولت أن أقلد ضحكات الولد» ولكن هل يستطيع؟!

ويخرج من جحيم البيت إلى عذاب الشارع. يحاول إدارة سيارته فيعجز - لقد ملت طول هذه الصحبة - فلم يعد يسمع غير سخرية السايس : «نصحتك أن تشترى غيرها يابك» يقول له : يابك. ولايعرف أنه يحسده على عمله هذا. إنه يكسب عشرة جنيهات فى اليوم.. وعدم تفهم الناس للأديب وتقديرهم لآلامه واحدة من المأسى المتواصلة التى

تحكم قيدها على عنقه، حتى صديقه يكلمه فى واحدة من الناس يظن أنه يحبها.. ولايدرى بأنه عجز حتى عن الإحساس!!.. ومقارنه أخرى بين الأديب الذى يتقاضى فى قصة كل ثلاثة أو أربعة شهور ما يتقاضاه السايس فى يوم بمقارنه بينه وبين الراقصة تكون قمة المأساة : «الراقصة تجد من يقبل عليها ويصفق لها ويتحفها بالأوراق الكبيرة الحمراء وهو يتودد إلى أحد كتاب الصحف ليشير إلى عمله ويتحدث عنه.. وهو طبعًا لن يصرف هذه الإشادة من البنك الأمريكى المصرى فى حين أن الراقصة تصرف فوراً.. من كل الجيوب وكل البنوك!!.. إنه مرض الأدباء لاشك.. ويختم طريق الضياع باقتراحه : «مارأيك لو بدأنا الرقص.!» وقد يكون الرقص ليس فى الملاهى والمسارح فقط بل الرقص فى كل المكاتب المكيفة وأمام الكراسى التى تدور.. الرقص هو الحل الذى يلجأ إليه من تصل به الحالة إلى هذا الحد.. فماذا يفعل من يتجاوزها إلى أبعد بآلاف الأميال من الانحطاط؟

* * *

هذه رؤية الكاتب وهكذا عرضها، ولم يبالغ فيها فحال الأديب بطل القصة متوسطة وهناك من هو أكثر منه ضياعاً كما قلت والضغوط تعتصره من جميع النواحى فى بيته : الزوجة والأولاد وفى خارجه : الثراء وإمكانية الحياة المرفهة حتى السايس وكل الذين يتعاملون معه لايفهمونه لافى البيت ولا خارجه.. الذى وصل إليه كان فى البداية محاولة العودة للطفولة والحل الثانى.. الرقص.. وكلاهما مستحيل ولن يتحقق. فالأديب خلق أديبًا ولايصلح لغير الأدب، وعليه أن يتحمل أقداره. ويحمل هموم الناس وليس هناك من يهتم بآلامه وضياعه.

وعنوان القصة «تمرينات لملامح الوجه» كان مدخلا جيداً ومناسباً للتعبير عن المشكلة.. ويبدو أن الأديب أراد ألا ننسى العنوان فأنهى قصته بفقرة أخيرة : «أنتبه.. تفور بداخلى نشوة ريانة.. إلخ» ولم تكن القصة فى حاجة إليها بعد أن دخلنا فى حناياها.. وكانت النهاية الطبيعية: مارأيك لو بدأنا الرقص!

* * *

نوع آخر من الضعفاء يعرض له القاص فى «أصول اللعبة» هوليس أعمى كما فى «أشياء خاصة جدا» ولكنه مريض بالكلية. وكما يستغل الأعمى حراس الجمارك فى الهروب بمشترياته بلا جمرك يستغل هنا مرضى الكلية طلبة الطب الراغبين فى الحصول على الشهادة فى السنة الأخيرة يأخذون منهم نقوداً ليذكروا لهم تاريخ المرض وأعراضه ومايتصل به. وفى إحدى الحالات لم يجد المريض مع الطالبة غير ساعتها فخلعتها له ليقول لها كل ما يتصل بالمرض وتشخيصه وعلاجه وحالاته. والعائد النهائى يدخرونه ويشترون به البيرة ويوزعونه على (التومرجية) السمينة التى تغرقهم طبيخًا ولحمًا مسلوقًا وشربة. ويجمعون مافاض عن حاجتهم من أدوية ليرسلوه مع أحدهم (ضابط الإيقاع) كما يسمونه ليستبدله من الصيدليات بأقراص مخدرة تنسيهم آلامهم وأوجاع كليتهم حتى يعشقوا الدنيا وتعشقهم كما يقولون، ويبقون فى مستشفاهم هذا بعد أن فقدوا الأمل فى حياة مستقرة. وآخر المرضى كان ممتنعاً عن مشاركتهم فانخرط معهم بعد تردد. وإذا كان البطل فى قصة «تمرينات لملامح الوجه» لم يستطع أن يهرب من واقعه فإنه هنا

قد هرب منه ونسيه تحت ضغط المادة والمخدر. وسيدخل امتحاناً ليتدرب على سلب أموال الطلبة كما تعودوا جميعاً.

* * *

هذه المجموعة البشرية مريضة وتعرض علاج نفسها وكل مايخص مرضها : «يمكننى أن أمليك تقريراً وافيًا عن تاريخ المرض، وأعراضة، وطرق العلاج، والأعراض الجانبية» كما يقول أحدهم للطالبة. ولكنهم رغم معرفتهم هذه لايريدون أن يشفوا فإذا خرجوا من حالة المرض هذه كيف يبتزون وينهبون حقوق غيرهم من الناس. إن السرض راقهم ولايريدون عنه حولاً لأنهم وحدهم المنتفعون!!

والحقيقة أن المجتمع يساعد المجرمين علي إجرامهم فهذه التمرجية تأتى إليهم ومعها «أكوام من اللحم الممتاز» وغيرهم ربما يمصمص الجلد والعظم أو لا يجدهما.. والصيدليات تستبدل معهم علاجهم الفائض بالأقراص المخدرة. وليس مهمًا أن يكون علاجهم نظيفًا أو ملوثًا. ثم إن ضحاياهم مسئولون أيضاً إزاء هذه الجريمة : فهم يستسلمون لابتزازهم. وربما كانت الشخصيات هنا لاتقوم بدور بطولى بل كلهم يشاركون فى بناء موقف كامل هو البطل الحقيقى. ولم نر مقاومة تذكر فى موقف هذا المريض الجديد الذى استسلم بعد أن رأى اللحم والفلوس التى يرشقونها فى صدر التمرجية وحزامها. وربما يرجع هذا إلى اقتناع الكاتب بخطورة المادة وصعوبة مقاومتها، فأنهى الأمر من أقرب طريق وأعلن استسلام أبعد هؤلاء الناس عن الرذيلة.

* * *

ولا تخلو لغة الأديب من لمسات جمالية كقوله : «بدأت الأسئلة تتطاير من رأسي، وتطن حوله. كانت الأسئلة مكدسة برأسه وكانت النقود هي القداحة التي أطلقت شرارتها فراحت تتطاير».. وليس هذا فقط بل أخذت تطن - والطنين صوت الدبور - فهنا مزيج من الحيرة والتيه الذي وقع وأرقه ولايبرحه.. ودعابته مستساغة ظريفة في قوله : «أنا معهم.. أقصد أنهم معي.. لابل نحن جميعاً معك أنت» لمناسبتها للموقف على الرغم من أنها دعابة تقليدية!!. وفي الصفحة التاسعة والستين يقول : «يمكنني أن أمليك تقريراً» يقصد أملي عليك.. وفي الصفحة السبعين قال : «هللوا مستنكرين» وأصل التهليل أن يقال : «لا إله إلا الله» واستخدمت الكلمة بتوسع في مواقف الاستبشار لا الاستنكار.

* * *

«سوق العصر» ليس سوقاً لبيع الذرة الصفراء والقمح والزبد وشراء السجاجيد الفارسية والملابس. ولكنها سوق لشراء اللحوم الآدمية الحية.. اللحوم الأنثوية البيضاء والحمراء والسمراء.. وكل حسب مايستحق من «الرزم».. والسيارة تحمل القادمات ولاتشكر!!

خرج من البنك بحقيبته المكتظة بالأموال وراح يسحب سيارته الواقفة في الشارع.. وكان يرقبه عسكري المرور الذي لفت نظره إلى المخالفة الكبيرة التي ارتكبها وكان الرجل جاهزاً (بالمعلوم في يده) فنفح العسكري به مع عبارة : أنت هنا الكل في الكل. ورد العسكري كما أنت هناك الكل في الكل. إننا جميعاً زعماء وسادة ومسئولون.. ومستغلون.. في أماكننا حتى جامع القمامة يأمر وينهى ويستغل كيفما

استطاع.. وهذه سلسلة متصلة الحلقات وكما تخنقنى فى ضيعتك سأقتلك فى مقاطعتى.. جميعنا ينتقم من الآخر.. لم يعد عندنا أثر للأخوة ولا دليل للألفة والتواد.. ولو كان هناك شئ منهما لما وقف أحد المشاة ساعتين ينتظر سيارة توصله لابنته الوحيده المريضة فلا يعطف عليه أحد.. هذا الوالد الموظف المرهق اقتحم سياره السيد الثرى الذى راح يتلصص و(يبصبص) للنساء الجميلات المارات من أمام سيارته ليقتنص إحداهن ويدفع لها ما شاءت مما يملك.. ولم يكن نصيبه من الصيد فى هذا اليوم سوى هذا الوالد الذى اقتحم عليه سيارته وأمره بالمسير وهدده بكل السبل : فهو بوليس.. وهو سيضطر لارتكاب جريمة لوتلكأ الثرى فى قيادته للسيارة. وأخيرا وضع قنبلة تحت كرسى الرجل وهدده بانفجارها إذا توقف عن السير.. ويحثه على السرعة.. وأمام هذه الكارثة عرض الثرى حقيبته وسيارته على الأب فلم ير منه غير السخرية. هو لايريدهما.. ماذا يريد إذن؟! فى النهاية وقرب الوصول عرف صاحب السيارة أن القنبلة التى كانت تحته وقذفها من الشباك علي حين غرة من الرجل ماهى إلا علبة نوجة لابنته المريضة التى أتى ليزورها.. وهى بين الموت والحياة.. ولم يجد وسيلة للوصول إليها إلا هذه الحيلة.. وحينما نزل الأب من السيارة ليستعيد علبة النوجة التى رماها صاحب السيارة والتى تحبها ابنته.. راح الثرى المنعم يسأل نفسه : هل أنتظره؟!

بعد أن عرف صائد النساء كل ظروف الرجل الأب الضعيف الحيلة الذى يحاول اللحاق بابنته قبل موتها، هل كان له أن يسأل هذا السؤال غير الإنسانى : هل أنتظر؟! والذى يسأل هذا السؤال فى هذا

الموقف لاشك أنه ما كان يعطف على الرجل ليوصله إلى ابنته لولا التهديد وخوفه على نفسه.. لم نر هنا أى علاقة إنسانية تربط بين أفراد المجتمع : عسكرى المرور يوافق ويتواطأ على المخالفة فى مقابل (القبض) أى الرشوة.. والثرى صاحب الحقيبة والسيارة ينظر إلى النساء على أنهن أموال سائبة لمن يشتريها بفلوسه وجميعهن فى متناول يده مقابل «رزمة.. رزمتان.. ثلاثة» وبعدها سيجد نفسه مغموراً حتى الأطراف فى فيض متاعها السخى. المادة هى المتحكمة والمنظمة لعلاقات الناس، ونتيجة طبيعية لهذا السلوك الجماعى لابد من تدخل العنف فكان الأب هو الرمز الإنسانى الوحيد الذى فرض نفسه على نموذج واحد من النماذج الشريرة.. ولم تنه القصة نتيجة هذا الصراع بين الخير والشر.. هل أنتظر صاحب السيارة أو لم ينتظر حتى عودة الأب بعلبة النوجة التى يحملها لابنته ليكمل طريقه معه؟! ولنا أن نقارن بين تفكير الشرير الثرى وتفكير الأب الرحيم.. الثرى كان يريد أن يقتحم السور ويسقط فى النيل بسيارته وحينما تراجع خاف على نفسه وممتلكاته وليس على إنسان آخر.. أما الأب فكان حديثه وهدفه وكل الدافع وراء هذا السلوك منه إنساناً آخر.. والإنسانية ليس لها سند ولا دعائم فالرجل موظف يخرج من عمله ليزور ابنته المريضة ويتحايل حتى يصل إليها.. أبسط الحقوق الإنسانية وهو رؤيته لابنته أصبح متعذراً لديه.. أما الشرير فأدوات الشر متوافرة لديه» السيارة لحشوها بالنساء، والفلوس لإغرائهن بها ولرشوة العسكرى وغير العسكرى.

ولكن لم سميت القصة (سوق العصر) ولم لم تكن سوق الظهر، أو سوق المغرب، أو سوق العشاء مثلاً؟! أما عن المغرب والعشاء فلا أظن

أسواقًا تعقد فى الظلام ولا فى الليل عامة وإن كان يمكن أن تعقد هنا لأنها رمز فقط ولم يقل سوق الصبح ولا الظهر على الرغم من وجود الأسواق فى هذين الوقتين لأن العصر فيه أكثر من إيحاء خطير : فقد يكون متأثراً بالآية : «والعصر إن الإنسان لفى خسر» فالخسارة كل الخسارة لهذا السوق التى انتهت تجارة الإنسان إليها وفيه إشارة إلى وجود شئ من الضوء الآن على الرغم من انسحابه القادم لامحالة..

ولم يكن مستساغًا تكرار التعبير «أيقنت أن كل أحلامى وآمالى تتعقد» و«إنى فنان مبدع» فكان يكفى إيراد كل تعبير مرة واحدة وكان مقبولا ونستشف منه مدى تفاهة تفكير هذا الثرى وانحصار كل طموحاته فى وجه امرأة جميلة أو عند انتفاخ شق صدرها!! والتكرار الممل نفسه فى الفعل قال بالصفحة الثانية والثمانين فى موقف متوتر متقطع الأنفاس سريع الوقع :

قلت : أرجوك.. لماذا تضع القنبلة أسفلى؟

قال : لا تخف!

قلت : ولكنى خائف.

قال : هذا شأنك

قلت : ومتى تنفجر؟

قال : إذا أردت أنت.. إلخ..

نصف الكلام قلت وقال. وفى الصفحة نفسها العبارة : «ألا تزد السرعة» والصحيح» ألا تزيد.

مرة أخرى في (تمرينات لملامح الوجه) يجد الإنسان والمثقف بالتحديد نفسه محاصراً بين ضغوط **الأسرة** والعمل والناس.. ولكن قوة الدفع إلى الهاوية في هذه القصة «**قتل طفل** برئ» أشد صرامة وأكثر سرعة من القصة الأولى. المرأة هنا **تطارد** زوجها بكلماتها الملعونه القاسية «لقد كونت هذا البيت **بحرصي ومجهودي** وأنت تبعثر نقودك على الأهل وغير الأهل. أتعتقد أنهم **سيقيمون** لك تمثالاً بعد موتك؟»

ورئيسه في العمل : «أصابعه **العنكبوتية** تنسج الكلمات على الورق، تلتف على عنقي. يوقف عن العمل. **يحال** إلى التحقيق». وهو مسلوب الإردة لا يعرف كيف يدافع عن نفسه **أمام** رئيسه، وأمام الزوجة : «أترسب إلى قاع بعيد، أعب مرارة **الهزيمة**، واستحلبها في تمهل» هو هنا عاجز تماماً عن مقاومة هذه **الضغوط** : الزوجة في البيت، ورئيسه في العمل. فيهرب إلى طفولته. كما **هرب** في «تمرينات لملامح الوجه» وهو يرتدي بنطلونا قصيراً ويتأرجح **ويسقط** ويتمزق بنطلونه ولايبكي.. وهذا الحل لايكفي. وترسب في **أعماقه** كل الضغوط، وتضخمت وتضخمت حتىّ انفجرت في طرف **ضعيف** هو طفل انقض عليه بقبضة يده فأحاله جثة بعد أن دفع **الطفل** بالكرة إلى وجهه.

هذه الكلمة القاتلة لم تكن **موجهة** لرأس الطفل بل لكل نوع من الظلم. فكانت انتقاماً غير عادل **لقضية** عادلة. الانتقام ضل طريقه. ولكن هل يستطيع مجنون أن يفكر **في العاقبة**؟! لقد وصلت حالة هذا المثقف إلى الجنون أو كادت. ورد **الفعل** الطبيعي لمثل هذه الترسبات هو الانفجار المفاجئ والأعمى الذي **لايقدر** العواقب.

وعلى الرغم من أن المسئول الأول عن الجريمة وهو رئيس العمل يعرف أنه واحد من الدوافع إلى هذه النهاية فإنه تنكر تماماً لما حدث، وتنكر لدوره الظالم. وهذه قضية نعيشها: المسئول عن الجريمة يعرف دوره ويستنكره. ولكى يؤكد حسن نياته قال لوكيل النيابة : إن ماحدث بينك وبينه لم يزد عن الدردشة المعتادة، وأنك غادرت مكتبه وأنت تضحك» وهل يستطيع غير الضحك أمام رئيسه لو عبس فى وجهه أو قطبت ملامحه. فالتحقيق مؤكد والرفت النهاية. وهنا عليه أن يظهر عكس مايكن. ويتشعب الإحساس بالظلم داخله ويستفحل الحقد على الحياة وأهلها. ومايكون ضحية للمجتمع إلا هو والطفل المقتول. ويظهر المجتمع كله شريفاً يحاكمه ويعاقبه ويحاسبه والرجل المظلوم وحده هو المجرم الذى يجب أن يعاقب!! والعدالة الفطرية والمنطقية تحتم محاكمة المجتمع وليس محاكمة المثقف الذى يعيش بين الجهلاء!!

القضية الأساسية هى إنكار الحق، هى الظلم وليست الفقر كما فى «تمرينات لملامح الوجه» فالمال موجود والأولاد موجودون والسيارة تحت يد المثقف ولكن الزوجة فى البيت سلبته حقه الرجولى والإنسانى فى أن يعيش وينفق مما كسب على نفسه وأهله. هى تنكر دوره فى تكوين البيت أو ادخار المال بل هى وحدها التى فعلت كل شئ ورئيس العمل يغمطه حقه ويعاقبه بسبب وبغير سبب. الظلم هنا هو الدافع إلى هذه النهاية. والإحساس بالظلم أشد خطورة من الفقر أو القصور المادى لأن الفقير قد يكون مسئولا عن فقره لكسله أو طبيعة عمله - هو أديب فى القصة الأولى - أما المظلوم فلايد له فيما يقع عليه من الظلم بل هو يقدم كل ما يستطيع ولايأخذ المقابل. فكانت نهاية القصة هذه ضياع

البطل بالجنون وحتى لو لم يجن فالسجن فى انتظاره . أما القصة الأولى فانتهت بتثبيت الأحوال على ماهى عليه . فالأديب سيظل كذلك ولن يكون راقصة يوماً ما..

ومن تصرفات الزوجة فى البيت والرئيس فى العمل يمكن أن نستشف التواطؤ المتفق عليه للقضاء على المثقف. فالمثقف هو الطرف الضعيف فى مواجهة أشرار المجتمع. وما أكثرهم.

ويجب أن نلاحظ أن الرئيس ليس شرطاً أن يكون مثقفاً فتصرفاته تؤكد عكس هذا والمناصب - كما تعودنا - ليست بالعلم ولابالثقافة. والمرأة أيضاً ليست مثقفة. فاجتمع الجهلاء- وهم أغلبية - فى مواجهة المثقف. وقضوا عليه!!.

* * *

كان من الأفضل أن تبدأ قصة «مجرد هلوثة» من قرب نهايتها حيث يقول : «بحمارى الأبيض أسبق كل حمير الاولاد» لينقلنا إلى عالمه الطفولى فى الريف وألعابه مع أخوانه من الأطفال وتقسيم اللعبة إلى حرامى وعسكرى وقاض، وكان هو القاضى دائمًا. «كان حلمًا فخاطراً فاحتمالا ثم أضحى حقيقة لاخيالا». فها هو ذا اليوم قاض يحكم وتنفذ أحكامه، يحارب اللصوص دائمًا ولكنه إذا قطع يداً نبتت آلاف الأيدى. وكلها تطارده فى نومه ويقظته وبيته وليس فى المحكمة فقط. هى مسئولية يتحملها تجاه المجتمع : «فهناك أيد كثيرة تريد أن تمتد إلى جيبى وتسعى لكى تسرق شرفى ويقسم وقته كقاض بين التعامل مع المجرمين فى المحكمة وإشارات المرور فى الشوارع والهلوسة والقلق

واسترجاع مشاكل اليوم كله هو لاينام ولايرتاح. وزوجته امرأة سلبية لاتتفاهم معه فى اهتماماته ولاتشاركه وجدانياً بل هى هاربة منه دائماً تبحث عن ثقب تخرج منه فلاتجد. وكانت المياه وما بعثته فيه من راحة داخلية عامل استرجاع لأيام الطفولة والهروب من هذا الواقع المتوتر دائمًا : «أصل إلى الساقية وأركبها قبلهم»، «أزوغ منهم بين عيدان الذرة، وأعدو فى حقول البرسيم، وأقلد مشية (أبو قردان) فى الطين».

وشخصية القصة عادية ليس فيها جديد، ولكن القاص أراد أن يقدم من خلالها نموذجًا لفرد فى المجتمع له كيانه. ويحسد على منصبه ولكنه على الرغم من هذا متعب مرهق يعانى كل مايعانيه الناس ويخضع لكل مايخضعون له من ضغوط نفسية بسبب النظام الاجتماعى العام.

* * *

«عندما يطفو الركام» جلسة ذهنية مع النفس خرجنا منها بمقالة وقصة فى بناء واحد. منزل ضخم بناه الأديب قوالبه من القصة والأسمنت من المقالة. أراد البطل الكاتب أن يعبر عن مضامين عدة بشكل غير تقليدى فأخذنا معه وأشركنا فى أمره وعرض بصراحة حيرته فى الدخول الفنى إلى عالم الحب. حاول وحاول ولكن الواقع الأسود فرض نفسه عليه وهو فى غمرة تجربته الوجدانية. فحينما صور لنا – على طريقة التقليديين – حبيبين انعزلا معا فى جزيرة بها كوخ وزهر وماء ونسيم وعطر وكل مباهج الحياة، وتحررا معًا من كل

الضغوط حتى الملابس وتمتعا بالدعابات والحكايات والقبلات وغيرها. حين هذا جميعًا ورغم انعزالهما واغراقهما فى تجربة الحب فإن مشاكل هذا الكون جميعها انتقلت لهما : مشاكل العالم ومشاكل الشعب نفسه حتى زعيق المطربين وحرب العراق وإيران والقتال الدائر بين الإنسان والإنسان فى كل مكان. لامكان فى هذا العالم للحب ولاوجود للحرية الشخصية على الرغم من كل الدعاوى. ولو كان الأمر كذلك لما اقتحمت عليهما كل هذه المشاكل مأمنهما المزعوم. ولكن الأديب بطل القصة يريد أن يكتب فى الحب، يريد أن يثبت أنه مازال نابض القلب متوقد الشعور ذا إحساس. يجرب من زاوية أخرى عالم الحب على مستوى أوسع : الحب فى الريف على مستوى الأسرة الواحدة وأبناء الأسر القروية جميعها. كان صدر جده العمدة ملجأه هو واخوته الصغار وكان كذلك ملجأ أهل القرية فى شجارهم وخصامهم. يدخلون إليه أعداء ليخرجوا من عنده أحباء أصدقاء متصافين. الحب كان أمامه ممارسة من هذا السلوك، وكان نظرية أيضًا تروى على لسان جدته للشاطر حسن وأبى زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن. فالحب هنا الواقع والحقيقة، الحب هو الطعام والشراب والسلوك والممارسة. ولكن كما أن هناك حجراً وقتلاً للحريات الشخصية حرية أن يتحاب أمرأة ورجل ويعيشا كما يشاءان فهناك قتل أيضاً لحرية الحب بين أفراد المجتمع المسالم الصغير الذى لايعتدى ولايكره أحداً. مرة أخرى تتدخل النار لتحرق الحب. مرة أخرى تنغرس الرصاصات فى صدر الأصالة والتعاطف والحب ورمز البقاء والاستمرار: فى صدر الجد والجدة، وهذه المرة من الإسرائيليين.

فى هذا العمل أكد الكاتب صعوبة وقوف الحب أمام الكره والبغضاء والعداء، واستحالة مقاومة الخير الشر إذا كان الخير أعزل لايملك وسائل المقاومة. حتى حينما يكتب قصة حب لايستطيع أن يبدع فيها بل تأتى تقليدية عادية، وإذا انساب ينبوع الحب القديم الذى ورثه من الأرض الأصيلة فإنه لايلبث أن ينسد هذا الينبوع ويتحول إلى سيل من الدماء ينفجر من صدر الرمز العظيم المتعب.. من صدر الجد والجدة.

كل طرق الحب تؤدى فى النهاية إلى بركان يحطمها. فلا أمل أبداً. لقد قدم لنا نموذجين لقصة الحب وانتهيا النهاية غير المريحة ومازال يحاول: «ترى من أين أبدأ قصة الحب هذه المرة؟!».

وربما لايستريح القارئ لهذه القصة فى بدايتها لطول هذه البداية وجريانها مجرى بعيداً تماما عن القصة.. فهو يحاول أن يكتب فى الحب ويعرض لنا محاولاته هذه بشئ من التطويل الممل فى صفحتين ونصف. حافلة بالنظريات والمنطق والفلسفة وعلم النفس. وهل يمكن لمثل هذه التركيبة أن تفرز فناً راقياً؟ أم أنها تضعنى دون أن أدرى فى طابور المدعين. «وتعاطفى مع ذاتى أفسدها. لم تعد تفرز سوى خنوعاً لزجاً – والصحيح خنوع لزج – يرطب الجلد والأعصاب، المفروض أن أستحضر الجو الرومانسى المناسب، أزرع أبطالى، أرصد حركات نموهم وتطورهم، أصغى لكى أتسلل إلى داخلهم وأتفاعل مع أمالهم وهمومهم العاطفية» وغير هذا من التعريفات والنظريات مما يبعث على الملل فى البداية لدى القارئ. ولكنه لايلبث أن يندمج مع الكاتب ويعيش

شخصيته التى يعرضها ويتعاطف معها. وعلى الرغم من توظيفه لأسلوب المقالة فى هذه القصة فإنه قد قطع علينا اندماجنا ومعايشتنا للجو الفنى بعد أن قطع القصة الثانية بقوله : «إلى أين ذهبت هذه المرة.! أين كلمات الحب فى كل هذه الثرثرة. لقد شدنا جو ضبابى جميل ليرمينا مرة أخرى فى شمس الواقع الحارقة.

* * *

البطل عند نبيل عبدالحميد غالبا مثقف من الطبقة المتوسطة أو الطبقة الثرية المرفهه فهو فى «ضحكة الأسد» من رواد السيرك، وفى «أشياء خاصة جداً» الأعمى خريج الجامعة وحالته المادية عادية وصديقه موظف ثرى، وفى «الهبوط إلى أرض الملعب» ثرى أيضًا ويرتاد الفنادق، وفى «تشكيلات زخرفية» رجل سهرات. وفى «تمرينات لملامح الوجه» البطل أديب قاص. وفى «أصول اللعبة» لم نعرف له هوية ولكننا لم نشعر بضغط الحاجة عليه. هو ككل الطبقة المتوسطة فى مصر. وبطل «سوق العصر» رجل ثرى لاقيمة للفلوس عنده. «مقتل طفل برئ» بطلها موظف. وبطل «مجرد هلوثة» قاض وهو أديب فى «عندما يطفو الركام». وإذا كانت حياة الإنسان تتوزع بين المال والبحث عنه والعمل له والسعى وراءه، وبين الجنس بالزواج أو الصداقة أو غيرهما. فإن المال لانرى ضغوطه الخطيرة على شخصيات هذه المجموعة. فلابؤس ولاتعاسة مادية فليست هناك صور المتسولين أو المدينين ولا المساكين ولا الفقراء بصفة عامة. أما الجنس فقد أخذ دوره كاملاً . وكان شغلا شاغلا للإنسان الأعمى فى أشياء خاصة جداً. له

عدد من الصويحبات واللقاء على الرصيف. والجنس فى «الهبوط إلى أرض الملعب» بين رجل متزوج وامرأة ليست زوجته واللقاء فى فندق. والجنس يؤرق بطل تشكيلات زخرفية لعجزه عن ممارسته مع زوجته. ويلح الجنس على المريض فى أصول اللعبة ويوشك أن يعشق طالبة الطب التى استولى على ساعتها. ولكنه تماسك وتنتصر الفلوس على الجنس. ولانكاد نلمح عملا لبطل «سوق العصر» غير تتبع النساء واصطيادهن فى سيارته. و(عندما يطفو الركام) استأثر الحب بجزء كبير منها والحب فيها انفراد بالمحبوب وعرى ودعابات أى جنس.

* * *

وربما كان عدم احتكاك الأديب بالطبقات الدنيا من الشعب واقتصار عالمه على الوظائف الحكومية وصداقات الأدباء ودنياهم دافعاً لاشعورياً إلى تناول الشخصيات التى يعرفها بطريق مباشر أو غير مباشر. فقضايا هذه الطبقة تشغله وربما يعيشها.

والجنس مشكلة كبيرة يعانيها مجتمعنا فالتقاليد والأعراف والشرائع تمنع اتصال الرجل بالأنثي إلا بالزواج. والزواج يكلف فلوساً لاقبل لهذه الطبقة المتوسطة بها فتتغلب الغريزة الطبيعية على كل التقاليد ويلتقى الرجل بالمرأة والمتزوجون يعانون من سوء معاملة الزوجات. فيفرون إلى زيجات رحيمات لايتحملون قيودهن ولامسئولياتهن. وكل هذه العلاقات تحدث فى الخفاء ومعظم الناس على هذا الحال. وكأنهم جميعاً هاربون من أنفسهم. وجميعهم يرفضها ويمارسها.

* * *

العودة إلى الطفولة سمة فى كثير من قصص المجموعة. والطفولة دائمًا تقترن بالجد والجدة والزرع والأرض الفضاء والسواقى والحمير والسماء الصافية. ولاشك أن من ينشأ هذه النشأة لاينساها طوال حياته خاصة إذا كانت حياته هذه تنحشر بين جدران الأسمنت المسلح والوجوه العابسة والشوارع العوجاء والبنزين القاتل. كلما تكلم الإنسان الريفى (المتقاهر) عن مشكلة فى العاصمة يعيشها يبرز إلى ذهنه المعادل المعاكس لها فى الريف. العاصمة ضجيج، والريف هدوء. القاهرة مجارى ملوثة، والريف ترع صافية. العاصمة علاقات إنسانية متوترة، والريف علاقات إنسانية مستقرة حميمة. وهكذا الأحداث على لسان المتكلم دائمًا . ولم يشأ القاص أن نندمج فى أحداث قصصة فكان يشدنا دائماً خارجها وينبهنا إلى أنها قصص فقط ولبست حياة حقيقية.

أما السيارة فكانت تتقاسم البطولة مع أبطال جميع القصص باستثناء «ضحكة الأسد» التى تدور فى سيرك ولا تنقلات فيها. وقصة تشكيلات زخرفية يعود فيها بالتاكسى أو بسيارة أحد الأصدقاء فهو ضرورة لإنسان سكران قد يصطدم بأى شئ لو قاد سيارة بمفرده، و«أصول اللعبة» التى تدور أحداثها فى مستشفي ومرضى فلا مكان للسيارة. «وعندما يطفو الركام» التى تمثل عملية ذهنية لاحركة فيها إلا التى يخلقها الذهن.. وعلى الرغم من وجود وسائل مواصلات أخرى غير السيارة الخاصة كالقطار والطائرة والحافلة والحمير فإنه لم يورد غير السيارة الخاصة لأنها مناسبة لدور البطل. فلا يعقل أن يذهب موظف إلى مكتبه بالقطار داخل العاصمة ولايعقل أن يغرى أحد الأثرياء النساء ويصطادهن على حمار.!!

النيل والغضب..

هموم قديمة جديدة

■ فى كثير مما يجود به القلم من شعر الشعراء، وقصص القاصين يهتزقلم الناقد وهو ينقر على أبواب العمل ونوافذه : من أى منفذ يدخل، على أية نقطة يرتكز، من أية زاوية ينطلق؟!! ربما بدا العمل غامضا إلى حد الإظلام، يتخبط فيه المحلل مستعينا بالخبرة وما تيسر له من الفهم.. وربما انكشفت أبعاده نهاراً واضحا يرى فيه المثقف قدر مايرى الناقد وعامة القراء.

أمـا «النيل والغضب» - المجموعة القصصية الصادرة فى «مختارات فصول» عن هيئة الكتاب للأديب الدكتور فتحى عبدالفتاح - فالحيرة أمامها لا لإظلامها، ولالبساطتها، بل لأسرها نفس القارئ وتسللها إليه فى ذكاء يصرفه عن النظر إليها بعين الناقد الفاحص، إلا

أن يجهد الذهن ويكبح العاطفة ليرى فيها رأى المعتدل.. ومن ناحية أخرى تتفتح - من خلال المجموعة - دروب طويلة عميقة، وتثور قضايا قديمة جديدة على المستوى الفكرى العام وعلى المستوى الفنى.

فمنذ إيلاج عالم القصة الأولي «النيل والغضب» تنساب الموسيقى إليك بشكل قد يصرفك عن تتبع الفكرة.. وقد انزلقت - أوكدت - إلى هذا المنزلق، فقرأت وكأنى ألقى على نفسى قصيدة تفعيلية : فهذه عبارة موزونة تماما وفيها التركيز وإيحاء الشعر وشفافيته، وهذه عبارة لابد من تسكين وسط الكلام فيها ليستقيم الوزن.!! وثالثة زاد عليها حرف لولاه لكانت موزونة تماما!! وهكذا نرانا أمام عبارات:

لكن الحدوتة أكبر

والنيل عظيم عملاق

واقتربت شقراء طويله

زرت جميع بلاد العالم

وعلى كل فلنتقابل، بعد الظهر

وغيرها كثير من الجمل التى احتوتها الموسيقى، وليست هى التى احتوت الموسيقى.

لكن فى القصص التالية تنهار «السيطرة الموسيقية» وتتكاتف كل عناصر القص لتعالج قضايا متعددة بشكل مؤثر جداً.

ويبدو أن الأديب قد جعل من القصة الأولى معملا للتجريب الفنى، فكانت هذه الموسيقى، ثم أدخل تعبيرات أجنبية واضطر إلى

ترجمة بعضها إلى العربية!! : «باسيه.. باسيه فيت، عدى بسرعه».. وغيرها.. ولست أدرى إذا كان الشرطى الفرنسى - فى هذه القصة - هو الذى يتكلم العامية المصرية «عدى»، أو بطل القصة، أو الكاتب!!.

إن العامية التى يوردها الأديب بقصصه فى معظمها غير مريحة للمتلقى، ولا تعبر عن الموقف بعمق.. فلفظة «عدى» أى «اعبر» مقلقة هنا : فالذى ينطق بها صحفى أى مثقف، وهو فى باريس، وكل ألفاظ القصة فصحى.. والعامية فى قصص أخرى كقصة (عنبر سته) تشبه الحوار السينمائى، ولا تحتمل كلماتها الدفقة الساخنة التى تحفل بها اللحظة.

وفى نطاق تجريب الدكتور فتحى فى قصة (النيل والغضب) كان يستعين (بالاسترجاع) لربط الماضى بالحاضر، ولتأكيد الإحساس الإنسانى العام بالحرية، والقتال من أجلها، ومواجهة أعدائها بأشكالهم وأسمائهم المختلفة.. فالشرطى «واحد فى طنطا أو باريس، كلهم صنعوا فى دار واحدة، وبأقدام قاسية لاترحم، كم قاسى منها فولتير وعمر مكرم وأراجون والجراحى..» و«ليس يهم إن كان الغازى بسمارك أو هتلر أو ديان».. فالاسترجاع - كنوع من التجريب المطروق - كيفه الأديب فى قصته هذه جيداً.

الإنسان والأرض

وفى ثنايا المجموعة تتغلغل قضية الإنسان وارتباطه بالأرض : كفاحه عنها، عطاؤه لها، وعطاؤها له، وعلاقة الحب المتبادلة بينهما،

ووجود الأرض - كحياة وطبيعة - داخل الإنسان مهما تناءى واستعبده الهجر.

فأرض مصر بمعالمها : النيل، أبو الهول، اللغة العربية، طنطا، ميت غمر، بولاق، طابا.. كل هذه الحيثيات مصاحبة لأعماق المصرى حيثما ذهب وتفور بداخله : ذكرى، فشوقا، فألما، فرغبة فى العناق تفيض على كل رغبة وتصرفه عن الحسناء التى تراقصه فى أحضان الليل بباريس (فى قصة النيل والغضب).

وعلاقة أخرى قائمة بين الإنسان «المثقف» والأرض.. هى الإيجابية. فليست هموم الأرض والتفكير فى غدها هو كل مايجب أن يقنع به المثقف، بل غرس الفأس فى التربة أو وضع المنجل فى الأعواد هو عنصر مهم من عناصر الكفاح.. فالأرض بمفهومها العام (البلد) لها نوع من الكفاح، والأرض بمفهومها الخاص (التربة) لها كفاح آخر.. ولابد من تكاتف هذا وذاك لأجل الأرض، فيكون الحل فى قصة (أنت مثقف) هو «أعطنى المنجل»..

وهناك نوع من البشر يكره الأرض ولا يحب الارتباط بها ولابأهلها، يتمثل فى (ميرفت) - قصة (سر المستقبل) - التى تعاقبها الأرض فى النهاية.. فهى «ضيف دائم فى مستشفى العباسية» أما الطرف الآخر - بنت الأرض (شمس) - فهى تعيش دائما.

يتأكد معنى الأرض المرادف (لمصر) فى قصة (غداً.. لن يهرب) : «الشعر أسود فاحم وطويل، بعيون كليوباترا، وبأنف نفرتيتى»، «تنفحنى بقشيشا، وتوزع كلمات حانية حلوه.. لجميع الناس».. فمصر

هنا هى الأصالة وهى العطاء للجميع، وهى بسمة الأمل.. ورغم كل مايلهينا عنها - حتى ضاعت من أيدينا - فإنها الحب الأول والحقيقى.. ومازال الأمل قائما فى استردادها لنا وحدنا.. على الرغم من اندساس أعدائنا وسطنا، وتغلغلهم فينا، وكشفهم لكل محاولات كفاحنا، وإحراقهم كل أعمالنا (قصة الكابوس).

ثم يترنح هذا الأمل من ضربات أعداء الحرية و«سنوات عشناها نأكل، أو نجتر، أو تأكلنا أسنان اللوعة والحاجة» فيبدو الإنسان - لأول مرة - سلبيا أمام حاجة الأرض إليه، فيهجرها ويتركها إزاء الأعداء وحدها، وهو لا يعرف إن كان سيعود إليها يومًا أو لايعود (فى قصة مهاجر).

وكانت تلك مرحلة تاريخية مرت بالبلد، فتداخلت فيها كل الألوان، واختلط الباطل الطاغى بالحق الواهن فأخفاه وتربع على صدره، فأضحت الهجرة هى الحل الباقى بعد فشل كل الحلول الأخرى.. وعلى الرغم من أن هذه القصة كتبت فى عهد سابق فإنها تصور هذا الزمن الذى نعيشه بدقة، وتعلل الهجرة الجماعية إلى الأرض الواسعة التى لايتحكم فيها، ويسطو عليها، النصابون والدجالون والسماسرة.

ألوان

ومع التسليم بمرونة الفن وانطلاقاته، وتداخل الحياة وامتزاجها، وارتباط السياسة بالإنسان وسلوكه اليومى.. فإننا يمكن أن نرى ثلاثة ألوان فى مجموعة فتحى عبدالفتاح :

لون يغلب عليه الطابع السياسى : فى قصة (النيل والغضب) التى تبحث فى جذور هزيمة يونيو، وتربطها بكل هزائم البشرية على يد الطغاة المتجبرين سواء أكانوا أفراداً من الشعب المهزوم أم جماعات، أم نظاماً كاملا، أم قوى خارجية تهزأ بحقوق البشر فى الحياة : «لو كنت عدوة، لو أنك مملوك غاشم أو تركى عثمانى، لو أنك كرباج خديوى جاهل، لو أنك مستوظف متضخم لايعرف كيف يعانى ويدوس الناس بمرسيدس، لو أنك فانتوم أمريكى قاتل أطفال بحر البقر، لو أنك أقدام الفقر القاسية، لو أنك الماضى الممتد.. لسحقتك فوراً» .

فكل هذه الأوبئة تكاثرت وتكاثفت لتخنق الكلمة فى حلق الشعب، وتشل يده عن الحركة : «قالوا فى التاريخ فلاح صامت وصبور، لو عرف التاريخ لقال : دقوا طرف لسانه فى سقف الحلق، وضعوا صخر الهرم على ظهره، قطعوا حبل الأمل مع الحبل السرى... قصوا أجنحته، منعوه من التحليق» .

فهل هناك نتيجة طبيعية لهذه الترسبات والسلوكيات غير الهزيمة ؟!!

وتناقش قصة «أنت مثقف» عدة قضايا تكون فى مجملها شخصية المثقف الحقيقى : الذى يهمه الأمر، مهموم لهموم الإنسان وبلده، يعرف طبيعة الحرية ويسعى لممارستها، يحزن لتدهور الإنسانية، يعيش مع البائسين ويرتبط بهم لأنهم الأصل والمنبع .

والمظاهرات قبل الثورة - والتى قامت على أكتاف الطبقة المتوسطة وما تلاها من نجاح لهذه الطبقة وسقوط الطبقة العليا الغريبة عن جسم الشعب - هى موضوع قصة (سر المستقبل) .

القصة تطرح تصوراً سياسيا عاما، وهو أن أى فرد - بصرف النظر عن طبقته - يمكن أن يتأثر بأفكار التحرر ويحاول تحقيقها، وحينما يصطدم بالميراث العائلى والميزات المكتسبة على حساب الآخرين يكون الاختبار الحقيقى.. فخيرى ـ ابن الباشا ـ شارك فى مظاهرات ماقبل ثورة يوليو، وكان من متحمسًا لها، وارتبط عاطفيا (بشمس) بنت الشعب، ولكن رجحت كفة المصلحة الشخصية فى النهاية وارتبط زواجًا (بميرفت) التركية عدوة الشعب.. فكان المصير أن نجحت (شمس) الثورة، وجنت (ميرفت) الرجعية، وقتل (خيرى) المتردد.

ومشوار البحث عن مصر - التى أضعناها - هو قضية (غداً.. لن يهرب) ومصر هى (سناء) - أوسيناء - البنت الفتية الجميلة التى كانت تمتعنا وتظللنا بالجمال.. ثم «كلانا باع الجوهرة الغالية ورماها تحت الأقدام» فهامت على وجهها ورحنا نسأل عنها «بنات أورشليم».. وعلى الرغم من ضياعها عنا فإنها مازالت موجودة وتعيش وأنجبت ولدها منا «طفل أسمر وشقى».. إذن فنحن مازلنا فيها، وهى مازالت فينا : نتلهف لها وتنادينا أن نبحث عنها وإن كانت قد حملت اسما آخر هو (سميحة).

وإذا كنا نحن الذين أضعنا سناء - عن غير قصد منا - فهناك دخلاء علينا، يعيشون بيننا، ويتخفون فينا، لهم أيد طويلة، وجيوب منتفخة، ولا يبدو على وجههم الجهد والعرق.. هناك الذين يحرقون سناء أو البلد، ويشلون حركتنا فى المقاومة، ويكشفون أسرار دفاعنا عنها: إنهم أعداؤنا النابتون فى أرضنا، المسمون بأسمائنا.

ثم تتحدد قصتا (مهاجر..) و(عنبر سته) فى قضيتين جزئيتين متصلتين معاً هما : اختفاء معالم الحرية، وحق الحياة.. والذى قد يؤدى إلى : الهجرة.. فى القصة الأولى - وهو عمل سلبى وإن كان مستساغا أحيانا - أو إلى السجن لمن يقاوم.. فى القصة الثانية.. و(عنبر سته) هذه تعالج جزئيات القضية من خلال استعراض لحجرة فى سجن.. جمعت الشريف يوماً ما فشرفت به، وضمت الحقير اللص المرتشى يوماً آخر فانحطت به وسخرت منه فى شخص السجان.. فعلى الرغم من أن السجان هذا هو الذى يمارس تعذيب المسجونين سواء أكونوا شرفاء أم مجرمين فإنه يفرق بين هذا وذاك.. فهو واحد من أفراد الشعب لا يملك الاعتراض إلا داخليا أى بالتعاطف مع الوطنى السجين، ولا يملك إيذاء المرتشى المجرم إلا بالكلمة الساخرة فقط.. وهذا أضعف الإيمان!!

المفتش

** اللون الثانى فى قصص المجموعة يغلب عليه الطابع الإنسانى، ويبدو عاليا فى سماء الفن، وكأنه مستوى آخر من مستويات المجموعة.. فقضايا الإنسان كثيرة : فيها الثابت الدائم، وفيها المتغير الطارئ. وهذا الثابت الدائم إذا أحسنا التعبير عنه أثر فى كل جيل وكل ثقافة وكل مجتمع وأصبح مرادفا لما يسمونه (العالمية).

قصة (المفتش) من هذا القبيل.. أراد الأديب أن يدين عهداً من العهود الغابرة المنقرضة.. ولم يصرح بهذه الإدانة تصريح القصص السابقة.. بل عرض بذكاء موقفا إنسانيا بسيطاً وساقه بضمير المتحدث فكان تعاطف القارئ معه مزدوجًا : فقد اعتاد ابن العمدة التلميذ

الوصول إلى مدرسته بالقطار، وكان متفرداً بهذا الميزة على العيال الآخرين أولاد القرية الذين لايرون من القطار غير جداره الخارجى ودخانه الكثيف. وتمردوا على واقعهم هذا وعلى الطين المنغرسة أرجلهم فيه ذهاباً وعودة إلى المدرسة. فكروا فى امتطاء القطار حاملين معهم فقرهم وكلمة (أبونيه) التى ذكرها لهم ابن العمدة.. واستمتعوا أياماً على حساب الأبونيه الذى لا يعرفونه.. لم يترك لهم المفتش دوام المتعة بل جعلها مجرد متعة زائلة!! ونزوة طفولية، وغلطة لن تتكرر، وتجرؤاً على حقوق ليست لهم.. قبض عليهم المفتش ولم يتركهم إلا بتوسلات الناس وخاصة البنت الحلوة (صفية) بائعة الخس.

فليس من حق (بحليطة) و(سلوخه) ابنى الوزان على ماكينة الطحين فى عزبة الخواجة (داود) وخفير العزبة، أن يركبا القطار.. فهما - وكل فقراء القرية - لا يملكون سعر التذكره، وحينما تمردوا أخذوا الجزاء الوفاق : سقط بحليطة وسلوخه فى المياه ويدى المفتش والعطشجى، وشبعا ضربا وشتما.. لقد كانت محاولة الأطفال هؤلاء ثورة مصغرة على الوضع الراهن وعدم تسليم به. وفشلت الثورة على يد ممثلى الحكومة والاستعمار، وإن كان تعاطف الشعب : صفية والشيخ سليمان وغيرهما.. قد نجى الثوار من الإعدام!!.

وكما ذكرت كان تعاطف القارئ مزدوجاً لبساطة الحدث وعمقه، ولصياغته بلسان المتكلم. ولكن انقلاب صيغة المتكلم إلى الرواية من حين لآخر كانت تخرجنا من اللحظة.. يقول الأديب : «وانتابت الأولاد لحظة رعب»، «الأولاد يجرون كأن الشيطان يطاردهم» بعد قوله : «كان

اسمى بحليطه»، «كنت أنا وسلوخة نمثل قيادة زملائنا صبيان القرية» وغيرها من التعبيرات.. والانتقال من المتحدث إلى الراوى ليس وحده الذى يشوه صدق الأحداث وسخونتها بل أيضا تعبير مثل «تحمل كل معانى كلمة باى» وهذه الكلمة الأخيرة لا يعرفها الطفل الريفى المتحدث فى هذى القصة وإنما يعرفها الكاتب!!

* * *

وفى ثنائية لمأساة الريف من فقر وعنصرية تجرى أحداث قصة (الطريق).. الأطفال هنا هم أطفال (المفتش) : فقراء، يتطلعون إلى النعيم الوافد إليهم.. والنعيم هو العربات الفاخرة القادمة وبداخلها (ذوات) من رجال ونساء عاريات.. مناظر لم يعرفها أطفال الريف إلا بعد أن انشق طريق إلى قريتهم لخدمة الانجليز فى اثناء الحرب.. أضحت الحقول ترفيها لذوى الثراء من المدن الذين يملكونها، وأضحى الطريق موطئًا لسياراتهم وعبثهم، وصحب هذا تغيير فى شكل القرية بل وسلوكيات أهلها فقامت الشوادر والمقاهى، وظهر الجبن الشستر والسميط. والأطفال إزاء كل هذا متفرجون فقط.. فالسلوك هنا سلبى على عكس إيجابية الأطفال فى (المفتش).

وتمثل قصة (الهارب) الضلع الثالث فى مثلث الريف البائس، وإن كانت تدور فى زمن أكثر حداثة من القصتين السابقتين.. فهى تصحح مفهوما خاطئا شائعا عن الريف بأنه جنة ورفاهية وهدوء.. القصة تقول - صادقة - إن الريف فيه أيضا مرض، وجهل، وفقر، وجدب فى الحياة، وألم وجرح دائم لأصحاب الطموح.. فعبد الحميد الذى اندمج

فى مجتمع الجامعة بالقاهرة، وساير جو الثراء لإحدى مجموعات الأصدقاء، اضطر إلى أن يكذب ليعوض الحقيقة والواقع المشوه.. زملاؤه مرفهون ناعمون من شبان وفتيات، وهو فقير تعس.. ولا مانع من الكذب إذا كان لايجر عليه شراً فقال إن منزله (فيلا)، وأمه باريسية الذوق، وأباه كيلاسيكى التربية محافظ جداً.. قال وقال.. ولم يعرف أن تلغرافا سيصل إليه من هذه الثلة القاهرية الجامعية المرفهة تخبره بزيارتها المفاجئة له.. وكانت لحظات الانتظار أشد قسوة من خروج الروح - إذا كان خروج الروح قاسيا - كان ينتظر الإعدام لازيارة أصدقاء؛ وكلما رأى تكاثف الذباب وجلباب أمه الأسود الذى يكنس الأرض وهى تسير، وكلما تذكر أباه الذى خرج يسرح بالجاموسة حتى العشاء؛ كلما رأى وشم وسمع، انقبض وتقلص وجف.

هذه اللحظات صورها الأديب بتركيز وعمق إنسانى قلما ينجح أديب فى مثله.

وعلى الرغم من سلبية (عبدالحميد) فى مواجهة واقعه فإنها كانت سلبية تستند إلى بعض الحق.

وفى إطار هذا اللون الإنسانى من القصص تناولت (همزة الوصل) تواصل الأجيال، وتسليمها مقاليد الأمور بعضها إلى بعض، وتقدم كل جيل على ما سبقه من أجيال..

تتحدث القصة عن الحاج حمزة التومرجى أو (حلاق الصحة) الذى بلغ من الدهر عتيا؛ جف جلده ويبس عظمه ولم يعد طبيب القرية

بعد أن تولى منصبه الأهلى (الدكتور سامى) طالب كلية الطب.. وفى لحظات طويلة عصيبة يصور الأديب إحساسات الإنسان الذاهب عنه صولجان المجد إلى الأبد بل المقترب من ظلام النهاية وصمت الأبد.. هذا الإنسان يلوم - فى نفسه - سامى : الشاب الذى أنقذه من الموت صغيراً، ثم ينتقل اللوم إلى الحزن على النفس وضيق بالجحود، ويتطور الضيق إلى حسد، فحقد، فلعنة.. وتكون عودة النفس الإنسانية إلى رشدها وصفائها وطبيعتها الخيرة حينما يفتح حمزة عينه - بعد موت مؤقت - على وجه سامى ويديه وابتسامته التى أنقذته وطببته.

وتعميقًا لهذه الإحساسات الإنسانية كانت تنمو خيوط الحب وتتشابك بين (سلمى) ابنة حمزة، وسامى الشاب.. فالحياة مستمرة ودائمة ومتقدمة مهما اعتراها من توجس وسوء نية.

فى بدايات القصة وعلى مدى تقديمها لشخصية الحاج حمزة كنا مستغرقين معها تماما، ولكنا لم نؤيد إحساس حمزة تجاه الشاب الناجح سامى وكراهيته له أو ضيقه منه. فكان حمزة فى هذه اللحظات مرادفا للتخلف، وضيق الأفق، والخوف من أى جديد. ظل كذلك حتى اللحظات الأخيرة التي غيرته والتى صاغها سامى - المرادف للجديد - برقته وسعة أفقه وحبه للناس جميعا والحياة.

وهمزة الوصل هذه هى خاتمة القصص التى تميل إلى الجانب الإنسانى المطلق أكثر من الجانب السياسى، أو التى تتخذ من السياسة ظلا فقط للأحداث وليست نقطة الارتكاز والضوء.

وتأتى قصـة (الملعون) مؤشراً للنجاح فى المزج بين الإنسانى المطلق والسياسى المحدد الأبعاد.

فهى تعرض لنموذج إنسانى شائع فى الحياة المصرية، وتصورات المجتمع الخاطئة حول هذا النموذج.. حامد الغندور أو (النطاط) شاب فى الأربعين، حر، نشط، ثورى.. نشأ نشأة المصريين جميعا : الكتاب، فالأزهر.. ولكنه تحرر من الخط المرسوم له، وثار على الحكام وشارك فى المظاهرات، فطردوه من الأزهر، ولم يعد الشيخ المعمم أو (العالم) الذى كانت تنتظره القرية وأبوه شيخ البلد الذى مات بحسرته.. بل أضحى فى نظرهم (ملحداً) ملعوناً، وأسموه (نطاطا) لعدم استقراره فى موقع وعدم تسليمه بمبدأ جاهل.. ومقاومة هذا النطاط كانت بالمقاطعة السلبية له بعدم الجلوس إليه أو الترحيب به – فى الأيام القليلة التى يزورفيها القرية كل عام – بل والاستعاذه بالله عند ذكر اسمه.

المقاطعة ساخنة وجادة من الكبار – الذين يمثلون الاستقرار على التقاليد والموروث – أما الشباب والصبية فيغرمون بالنطاط، ويمثلون جوقته وتلاميذه ويستمعون إلى مغامراته الثورية والنسائية.

والشاب – أقرب الناس إلى النطاط – اهتزت ثقته به، وصدق أنه ملحد وملعون حينما رآه يسمع خبر موت «الواد متولى أبو سلامه» – الفقير ذى الأم والزوجة والأولاد العالة – بفتور، ثم لايأتى إلى سرادق العزاء الذى أقامه أبو الشاب.. الأب أعلن على ملأ من الناس فوق رأس متولى فى قبره أنه سيقيم السرادق للميت على نفقته – ومن حين لآخر

ينطلق ميكروفون السرادق معلنا أن السرادق على نفقة المحسن الفاضل الشيخ...

الموقف والمقارنة فى غير صالح النطاط (الكافر بصحيح) بل للشيخ وما يمثله من قيم ومثل.. لكن الكفة تنعدل ويتضح أمام الشاب ابن الشيخ نفاق أبيه وتزلفه للناس ورياؤه، حينما يصحبه النطاط ليلا إلى أسرة المرحوم «الواد متولى أبو سلامة» ليقدم لها ثمن بيت أبيه المرحوم شيخ البلد الذى باعه الليلة نفسها بمائة جنيه فقط ووضعها كلها فى يد أرملة الفقير المتوفى.. أما هو فدائما : «سواح.. سواح ياولاد.. باعيش فى الدنيا بالطول وبالعرض.. الدنيا حلوه وباملأ عينى منها.. ساعة تغلبنى وساعات أغلبها..»

هذه المفارقة الجاعلة من الموت فرصة للنفاق الاجتماعى والتزلف للناس هى ملخص حياة المجتمع المتخلف والتقاليد الجاهلة.. أما أن يصحب النطاط قريبه الشاب ويذهب ليلا - فى الظلام وبدون علم أحد، ليقدم إعانة لأهل الميت الفقراء. فهذه هى الإنسانية الراقية التى لخصت موقف الثائر فى الحياة ورفعته فوق جهل المجتمع واتهاماته.. وفى النهاية كسب الشباب وتأكد إخلاصهم له.. فغداً - بغير شك - سوف يكون للنطاط!!

القصة نجح الأديب - من خلالها - فى الاستحواز على تعاطف المتلقى لمبدأ سياسى محدد من خلال مواقف إنسانية عامة، تتكرر كثيراً، وقد لا يقف عليها أو يتنبه لها الفرد العادى.

الأسماء

استخدم فتحى عبدالفتاح أسماء كثيرة فى قصصه، تقترن معظمها بصفات تساعد فى رسم الشخصية وتأكيد هويتها، وإن كان لايكتفى بهذا بل يعلل سبب الصفة الملتصقة بالاسم : (فسلوخه) لأنه : «رقبة طويلة، ووجه مسحوب و...» و(بحليطه) : «كتف عريض ورقبة غليظة و...» و(النطاط) «لكثرة حركته ولصعوبة استمراره فى مكان مدة طويلة و...».. وأحيانا يترك الاسم بلاصفة ولكن يحمل إيحاءً عميقا بطبيعته وانتمائه الاجتماعى : (صفية) ريفية، جميلة، بسيطة.. أى بها صفاء الريف. و(شمس) رمز للحرية والثورة والوهج، و(ميرفت) اسم اجنبى دخيل علينا.. وهكذا..

والصفات الملتصقة بالاسماء واحدة من عادات الريف، وتؤكد معايشة الأديب الصادقه للريف - وقت كتابة القصص - وفهمه لطبيعته ومكوناته النفسية.

وتبدو غيرة الأديب على كل ماهو صاف وأصيل وصادق - وليس متخلفا - فى الريف وفى البلد عامة.. وعلى هذا نرانا نستوقفه عند بعض الأخطاء النحوية واللغوية، قد تكون خطأ مطبعيا أو سهواً.. لست أدرى!! منها :

(لا تنسى ص٥، لا تنس كلامى وإذا شئت «انساه» ص٣٣، والبلد «تموج» حياة و«كفاح» ص ٤٠، «المتواجدين» خارج وداخل المبنى ص ٤٧، و«انكسر» ذراعى ص ٥٧، يعملان «سويا» ص ٦٥، وأطلقنا على كل منها «اسم» ص ٧٩، «عينيه» تسرقان نظرات ص ٨٩، الكلام الذى

كنتم «تقولوه» ص ٩٤، اعتبره «بحث» ص ٩٤، ليس كأسد الغاب المنطلق «المتحفظ» دائما ص ١٠١، وتحركت «شفتيه» ص ١١٢، تحم فوق ظهرها المحنى «سنينا» والصحيح هكذا : (لاتنس، انسه، يموج وكفاحا، الموجود خارج المبنى وداخله، وانكسرت، يعملان معا، اسم عيناه تسرقان، بحثا، تقولونه، المتحفز، وتحركت شفتاه، سنين) .

* **

وفى القصص بعض النهايات الزائدة المؤدية إلى تحويل العمل من الهمس إلى الصراخ، ومن العمق إلى التسطيح - بصرف النظر عن المباشرة فى بعض القصص - فعبارة : «لكن حين أفقت هذه المرة، أدركت يقينا بأن الكابوس ليس كابوساً.. لقد كانت الأوبرا تحترق» فى نهاية قصة (الكابوس) حولت مجرى العمل من التعميم والمرونة وتعدد الأبعاد إلى حادثة محددة هى احتراق الأوبرا.. وعبارة : «ياه» والنبى داحنا محرومين بالقوى ياولاد» آخر قصة (الطريق) لم تضف شيئا، غير أنها لايمكن أن تنطلق من (عيال) بل من إنسان كبير مهموم له خبرة ومعاناة طويلة فى الحياة.. وكذلك لم تضف عبارة «وساد الصمت» إلى قصة (الهارب) وليست إلا رغبة فى إسد ال ستار!!

* * *

على الرغم من صياغة هذه المجموعة فى أزمنة بعيدة المضى فإن كل قضاياها مازالت قائمة وربما بشكل أكثر وطأة.. مازال الجوع معششًا فى غالبية البطون والتخمة فى القليل جداً منها، مازالت كلمة الحق مبتسرة غير مباحة إلا للقادرين على الصراخ، مازال الريف

نجـمـا للبـؤس ومـرادفاته، مـازال الجـهل سـيداً والعلم عـبداً.. مـازال، مازال، ومازال....!!

* * *

١٩٨٩/٣/٢٤

«حصار».. محمود العزب!!

مثلماينشق متن النيل إلى فرعى رشيد ودمياط، تتغلغل الغربة فى اتجاهين بمجموعة (زمن الحصار) للأديب محمود العزب الصادرة فى سلسلة (قصص عربية) عن هيئة الكتاب.. الاتجاه الأول: غربة الإنسان المصرى عن بلده.. الاتجاه الثانى: غربة البلد عن الإنسان المصرى.

وعلى مستوى آخر تبدو القصص الأولى فى المجموعة (الحصار، محاكمة، الصمت يتطاير فى الأفق، سحب الجدار الخامس) كفصول فى رواية واحدة.. هذه الفصول أو القصص تنقلنا مباشرة إلى أحداث الغربة: غربة الإنسان عن الوطن إلى تفصيلات المكان: هذا الكان البديل المؤقت لأرض الوطن.. ويبدو المكان ضيقا كثقب إبرة فى القصة الأولى (حصار): «يدور فى الحجرة ذاهلا» فالنطاق الذى يطالعنا

فى هذه الغربة ليس منطلقا لتعويض البعد عن الأهل والأحباب والنيل والشمس فوق جبهة أبو الهول، ليس سياحة ولانزهة حول العالم، ولا رحلات مكوكية، وإنما للعمل فى التدريس.. ولأن السكن فى هذى الغربة لم يكن متوافراً وقت قدومه ـ هو وزملائه المدرسين ـ فإنهم قد اتخذوا من أحد فصول المدرسة سكنا لهم جميعا.

بأشد لحظات الغربة قتامةً بدأ الأديب عرض القضية: المدرس وحده، وزملاؤه فى رحلة رفض مشاركتهم فيها وفضل الجلوس إلى نفسه، والحجرة التى يقبع بها مغلقة الباب وضاع المفتاح، وهى فى المدرسة التى يفصلها ألف متر من الرمال عن الحى السكنى والناس.

ليست الغربة، والوحدة، والعزلة فقط هى التى تتواطأ ضد الرجل، بل غامت الشمس ـ التى كان يأنس بإشراقها ـ وتحركت كل الجمادات داخل الحجرة لتعبث به وتحاصره من شتى النواحى، وتمردت عليه جميعها حتى الكرسى الذى يتحرك للجلوس عليه يفاجأ بانخلاعه من تحته فيسقط على الأرض، والمرآة تشارك بدورها فى المؤامرة فتقدم له وجهه فى صورة بشعة ليست ما عرفها عن وجهه. ويرفض البطل هذا الوجه مثلما رفضه الأديب الكبير فى قصة (حروف الكلمات) للأديب فتحى سلامة. لكن مرآة فتحى سلامة تقدم الواقع الحقيقى وتؤدى الدور الذى لايتجاوز حدودها ككائن جامد.. أما مرآة العزب فهى كائن حى يكيد ويشارك فى الحدث مشاركة كاملة ويؤدى دوراً بشريا.. هكذا صورت نفس البطل له.

الجمادات فى عمل محمود العزب تؤدى أدواراً (وحدوية) ضد الإنسان الوحيد الضعيف.. وهى بطل من أبطال العمل القصصى.. وإذا

كانت هذه الأشياء هى أقرب المقربين إلى قاطن الحجرة فماذا يبقى له من علاقات الألفة والود مع الأشياء الأخرى؟! إنه يريد أن يخرج إلى الناس ويقتحم المساحة الرملية بينه وبينهم ليصافحهم أو يكلمهم أو حتى يكتفى بملامستهم.. يبحث عن المشاركة بأى وجه ولو سار واحداً فى الشارع ضمن السائرين: ينظر إليهم وينظرون إليه. ولكن كل الأشياء الجامدة القريبة منه تمنعه وتحول بينه وبين التلاحم الإنسانى بعد أن اختفى المفتاح وعجز عن الخروج من باب الحجرة.

البطل ممتلىء بالحياة والتحدى و«لن يستسلم لأعضاء الحجرة المتضامنين ضده» ويحاول الحركة فيقع.. وعلى الرغم من ضيق الحصار المفروض عليه فإن ملامح الصمود تبعث الاطمئنان على استمرار هذا الغريب وتواصله مع الحياة.

هذه الحجرة الضيقة المغلقة انتقلنا إليها جميعا من خلال قصة الحصار: فالأحداث كلها فى الزمن المضارع وتجرى أمام عيوننا، فاتخذت صفة الصراع الحقيقى المستمر الحاضر بين الإنسان والجمادات المتسلطة.. ولكن يعلو صوت الخطابية فى قول الأديب: «يختفى من عينه كل ما هو مشرق فى العالم» ص ١٩.

ويضيق الحصار أكثر حول الرجل، وتنشط محتويات الحجرة ـ السرير، الكرسى، المنضدة، الدولاب، المرآة ـ لتمارس دوراً أكثر وصاية على الإنسان الوحيد.. فتقرر محاكمته فى قصة (محاكمة).. والأشياء هذه تحاكمه من وجهة نظرها هى.. فالسرير مثلا مغتاظ منه لأنه يتقلب عليه ولا يستقر ويرمى بالغطاء، وكأنه ينام على شوك، وهذا

السلوك المشين من الإنسان يجرح كرامة **السرير**.!! إن هذه الأشياء - من خلال تصرفاتها - تبدو كأنها أهم **من الإنسان**.. بل هي قادرة أن تفعل ما لا يفعله.. إلى هذا المدى وصلت **قيمة** الإنسان، وبهذه الطريقة حوصرت حركاته، وشلت قواه.

الأشياء يتأكد وجودها ككائنات حية **بل** آدمية من سلوكياتها، ومن اللغة المعبرة عنها.. فالأديب يقول: «... ويتفرج الآخر.. معهم»، «وتدق المنضدة والمقاعد أرجلها مؤيدة **زميلهم**»، «... أن تكون خدعة منهم».. فالألفاظ: معهم، زميلهم، منهم.. **إنما** تسند إلى العاقل، وحين إسنادها إلى غير العاقل نقول: معها، **زميلها**، والأديب هنا أكد فعالية الجمادات ودورها لا سلوكا فقط بل لغةً **أيضا**، وعاملها على أنها كائنات آدمية عاقلة.. في الوقت الذي يقف فيه **الإنسان** عاجزاً عن فعل أي شئ لنفسه تفترسه المخاوف والوحدة.

إن كل ما يحدث من حركة - هي **في الواقع** وليدة ذهن الإنسان الخائف - يؤيد ويؤكد طغيان حالات **الضياع** التي يعيشها الإنسان سواء في الغربة أو في غيرها.. وتصوير حالته **بهذه** الطريقة تم بشكل فني في غاية الدهاء وبوعي عظيم.. فلو **صور** هذا الموقف بشكل السرد التقليدي بأن وصف الانطباعات **النفسية الداخلية**، أو لو قدمه بشكل الحوار والشكوى لما كان على هاذ المستوى **من** الأداء الفني.

ومما يزيد كثيراً من خطورة الموقف **الراهن** هو أن يعرض موقفا مضاداً له، وهذا لن يكون إلا (**بالاسترجاع**) الذي يصف حالته في

زمن الارتياح والحب: «وتظهر بغتةً صورة وجه الحبيب.. وجه رقيق كالطيف العابر، كالقمر الذى يطل بين سحب كثيفة.. الوجه القمرى.. المرء يشتاق للشكوى إلى إنسان يحبه..».

* * *

وإذا كان الرجل يبدى المقاومة للمتواطئين ضده فى الجزء السابق (حصار) فإنه هنا يميل إلى الاستسلام والانحطاط: «وتخطر على باله فكرة، أن يربط نفسه بالمنضدة فلا يشده ثقب الباب، ويصبح هو الآخر قطعة أخرى ضمن ما فى الحجرة» إلى هذا الحد وصل به الانهيار.. يفكر أن يكون قطعة خشب!! «ثم يعدل عن الفكرة».

إن حالة تدفع الإنسان إلى أن يرغب فى التحول إلى خشبة لهى خطيرة ونتحمل جميعا مسئوليتها.. فالغربة هى السبب المباشر، أما السبب غير المباشر فهو الدافع إلى هذه الغربة.. لاشك فى أنه أشياء كثيرة جعلت حياته فى البلد غير سارة.

الخناق يضيق عليه فى غربته حتى إن ملابسه نفسها لاتريد الاستقرار على جلده.. ويصل إلى أقصى وأقسى درجات الوحدة حينما يتجرد من ملابسه ويبقى بدون أية حواشى فى هذا العالم.. والتجرد من الملابس قد يكون رمزاً للحرية والعودة إلى الفطرة فى موافف أخرى غير هذا الموقف، أما هنا فهو تأكيد لتخلى كل شىء عنه.

* * *

والتعبير عن الفكرة، وتعميق الإحساس بها يأخذ معظم جهد العزب.. وعلى الرغم من ذلك فإن بعض الصور تتسلل ـ بطبيعية ـ

إلى تعبيراته : «والثقب يرقبه فى وحدته» فليس هو الذى يرقب الثقب بل الثقب يرقبه ويتلصص عليه. و«الوحدة الباردة تطرد من القلب همسات الراحة» فالراحة همسات فى القلب.. والوحدة (الباردة) تطردها.. معركة بين المعنويات..

وكان يمكن أن نعد حركة كل الأشياء فى الحجرة وتآمرها واستنطاقها، صوراً لو لم يقدمها الأديب منذ البداية على أنها كائنات لها رأى وموقف!!.. أما ثقب الباب فمازال ثقبا، ولذا كانت رقابته الطارئة على الرجل فى الحجرة صورة وليست سلوكا عاديا.

هناك سقطة لغوية صغيرة فى قول الأديب: «لم يعرف كيف يتحاشى سطوة الشرود».. وهو يقصد: يتلافى، وليس يتحاشى.

- ٣ -

ويتعمق الحصار، وتمتد سواعده تحيط الرجل.. فبعد أن خرج من الحجرة كان ينتظره حصار آخر: الرمال حول المدرسة.. ملتهبة، شاسعة، تحتوى القدمين وتقبض عليهما، وتعجزه عن الحركة فيستلقى مكوما بجوار سور المدرسة يلتقط أنفاسه ويناشد أرجله الاحتمال لتسلق الكومة الرملية التى اعترضته.. الرمال تبدو كما لو كانت شيئا من قبيل التآمر والرغبة فى تحطيم النفس والآمال.. ويلوح هذا المعنى حين يقول القاص: «يلطمه رمل الأيام» ويطارده الرمل حتى فى نومه. والرمل كمؤشر إلى الجدب فى الحياة، والخلاء، والخواء، والخور فى الوجود العام والخاص مناسب فى موقف الغربة هذا.

ومن حلقات الحصار المحكمة حول عنق المدرس عدم التفاهم مع التلاميذ الذين يضجون ويعبثون ويلهون فى حضرته. وإذا سكتوا فإنما

تظاهراً أو نوماً، ثم يفرون فرار الفأر من القط على سماع دقات الجرس.. وعدم التفاهم مع زملائه الذين يظنون أذنه مريضة لوضعه القطن فيها اتقاء الضجيج.. ولكن زملاءه هؤلاد أليسوا مثله فى معايشة صخب التلاميذ وضجيج المدرسة؟! فما الغرابة فى أن يروه بقطنة فى أذنه، وربما فعل كثيرون منهم فعله؟! أم أنه يتمتع بحساسية خاصة بين زملائه من المغتربين وأصحاب البلد؟! لم يقل الأديب هذا.. بل هو واحد من المغتربين الكثيرين ورمز لهم.. ولذا لم تكن هذه الإشارة إلى عدم التفاهم مع زملائه تتلاءم مع الواقع العملى أو الفنى.

ومازال خيط الاسترجاع مستخدماً منذ الفصل أو القصة السابقة.. فقد كان يسترجع فيها ذكرى الحب والحياة الهانئة وسط الأهل، أما هنا فيسترجع صورة ابنته.. ويحدد الأديب كل أبعادها التى لا تشككنا فى أنها ابنته حقا وليست رمزاً.. وقد تحمل العناء لأجلها.. ولو أحاط هذى الابنة بشىء من الهلامية لفهمنا منها رمزاً ما، ولرأينا دوافع أخرى ـ غير أكل العيش ـ للسفر والغربة.

بُعدٌ آخر يضاف إلى المأساة هو (الصمت) فلا وجود لنفس آدمى رائحٍ أو غادٍ يمر عليه وهو يصارع الرمل لينتزع نفسه منها، وكان من الممكن لو مات ألا يعرف أحد طريقه أو يساعده قبل فوات الأوان.. فالصمت واحد من إطارات الدائرة المضروبة حوله: «كل شىء يلطمه.. الصمت.. المدرسة.. الشمس.. الحزن.. و.. الرمل هو الآخر يناوشه».. وهى لم تكن مجرد مناوشة بل كانت صراعا بينه وبينها، وكان الإنقاذ على طريقة (قابيل) الذى عرف من الطير كيفية دفن أخيه.. كذلك فعل الرجل حينما رأى الطير فارداً جناحيه أعلى، فرد جناحيه ـ

ذراعيه ـ أسفل.. ونهض ـ كأنه لم يتذكر أن له جناحين إلا حين رأى أجنحة الطير.!!

وفى ثنايا القصة أبرز الكاتب مرضا اجتماعيا بشكل غير دخيل على القصة.. هذا المرض هو (الأنا) المتمكن فى نفوسنا جميعا ـ نحن العرب ـ والذى يربى عليه الأطفال حتى إن تلاميذ المدرسة يهتفون دائما (بأنانيتهم).. وهو لايملك نفسه من أن يهتف بها أيضا على الرغم من وعيه بخطورتها واعتراضه عليها بقوله: «لعنة الله على الأنا.. من عودهم على الإلحاح بها؟!».

هذه الغوغائية فى الفصل الدراسى من التلاميذ، وهروبهم من العلم والجد وتطلعهم إلى اللهو واللعب، واستخفافهم بالأستاذ المعلم. ما هذا كله إلا صورة مصغرة للمجتمع الذى يمثلونه. بل هم المجتمع ذاته.. وعلى الرغم من ذلك فإن الأمل مازال مكنونا فى نفس الرجل الذى كثيرا ما فكر فى ترك التدريس و«يتحلق حوله الصغار بضجيجهم فتتوارى من خلده فكرة التخلى عنهم». ويبقى المعلم معلماً.!!

ـ ٤ ـ

«سحب الجدار الخامس» هى خاتمة هذه (القصص الرواية) التى تقوم على عمود فقرى واحد، وتتنوع حوله سمات البناء الشكلى.. فالقصص أو الفصول الروائية هذى تتخذ من الغربة ـ وما يتبعها من إحساسات بالحصار والإحباط والحزن ـ طينةً للصياغة الفنية.. وتشكل من تجربة مدرس وزملائه فى قطر عربى ـ غير مصر ـ عناوين معبرة: حصار، محاكمة، الصمت يتطاير فى الأفق، سحب الجدار الخامس.

هناك تدرج فى الحصار المفروض على المدرس الإنسان فى غربته.. (حصار) القصة تصور أقرب الأشياء إليه معادية له، ساخرة منه، رافضة لوجوده وإحساسه الإنسانى.. محتويات الحجرة تبدأ الحصار حوله وتعبث به ونراه أمامها ضعيفا إلا من لحظات برقية للمقاومة.. ولايقتصر دور محتويات الحجرة على محاصرته فى داخلها ورفض إطلاق صراحه، بل يتطور إلى (محاكمة) هذا الغريب البائس وتوبيخه وتأنيبه.. وحينما يخرج عن نطاق هذه الحجرة إلى دائرة أوسع: المدرسة، والتلاميذ، والسوق. تشارك هذه الأشياء بدورها فى حصار الرجل، ويتدخل عنصر، آخر هو (الصمت). وعلى الرغم من الغوغائية التى يعيشها بين التلاميذ وزملاء المدرسة فإنها لاتعنيه فى شىء أكثر من تعميق إحساس الغربة لديه، فينصرف إلى نفسه غير عابئ بما حوله كأنه لا يسمع ولا يرى غير ذكرياته الجميلة.. فهو فى صمت مع واقعه الراهن وإن كان متجاوباً منفعلا مع ماضيه الحلو، ذلك كله فى (الصمت يتطاير فى الأفق).

وتحمل قصة (سحب الجدار الخامس) دفقة نفسية جديدة تمثل خاتمة هذه المجموعة المرتبطة من القصص. وهى هنا أكثر إنسانية واستقصاءً لحالات البطل، وتقل فيها أدوار الجمادات.. وإذا كان الجماد يؤدى دوراً ما فإنه من خلال تصور البطل بشكل واضح، إنه من صنعه هو وليس حقيقة.. فالحوائط الأربعة تتحرك لتطبق عليه، والسماء أضحت تمثل جداراً خامساً يكاد يعانق الأرض.. ولكن حالة البطل هذى تبدو من أثر تسلط الصداع على رأسه.

هذه القصة كتطور أخير للقصص المتقدمة عليها تليها فى زمن التعبير عن الأزمة ولذا أضحت آلام الغربة فيها أكثر تضخما، ولم تعد الحجرة التى تأوى البطل غير سجن: «صلتك به حميمة تارة وخانقة تارة، تذوب التصاقاته لأنه مأواك الوحيد، وتتمنى الهروب منه لأنه منفاك الوحيد.. أيضا وهو جحيمك الاجتماعى الذى لم تستشر للانخراط فيه».

وتتجسد حالة الضياع حيما تعمى عيناه فى «حيز مكانى تعرفه حق المعرفة» عن رؤية قميص مرمى على السرير أو براد شاى على المنضدة.. تعيش فى ذرات ترابه وفجوات مساميره القديمة وتنساه وتستغرق فى نسيانه..

يصعد الأديب حالة البطل حتى توشك على الانفجار، ثم يدخل عنصراً خارجيا بعيداً عن البطل وعن الأحداث الجارية ليغير سير الأزمة وتتم لحظة الانفراج.. ففى (الصمت يتطاير فى الأفق) بعد أن سلم الرجل بقوة الرمل واسترخى جسده ضعيفا عن النهوض، رأى الطير يفرد جناحيه فقلده.. وقام.. وهنا ـ فى (سحب الجدار الخامس) ـ «يظهر الطائران عائدين إلى عشهما، يغردان فى خفوت ونعومة، أحدهما يبحث عن جناح الآخر يلوذ به، والآخر ـ يبتعد كمن يتمنع ويتدلل، وإذا. هو.. يصيح فى الطائر الآخر بلهفة: لاتتركه.. لاتتركه.. ولأول مرة تظهر فى الوجوه ابتسامة جديدة».

وعلى الرغم من أن هذا الحل للأزمة جاء بتدبير الأديب فإننا نلمح وعيه ـ أى الأديب ـ الكامل بالطبيعة وتكاملها ككائن حى واحد

يتجاوب ويتفاهم ويتأثر بعضه ببعض.. فالطير، والإنسان، والسماء، والقمر شيء واحد ولكل دوره وأثره.

والصورة لدى القاص تتسق مع بنية العمل ولا تقتحمه بل هي موظفة لخدمته.. يقول: «تحتل فيه هضاب الليل.. النهار والليل معاً!!» فالليل له هضاب ثقيلة جاثمة على صدره وصدر النهار أيضا. هي ضخمة موحشة.. وهذا التصوير يناسب حالة البطل وانفعالاته.

غربة البلد عن الإنسان

أي بلد ما هو إلا معالم تاريخ وآثار، وأرض، وسماء، وماء، وحيوان، وإنسان. وأبو الهول معلم من معالم مصر المرتبطة به، والمرتبط بها منذ زمن غابر وإلى الآن وزمن قادم لا نعرف مداه.. من الممكن أن يتخذ أبو الهول هيئة الإله المعبود، أو صفة القوة والسيادة والملك، أو معنى التوحش والانقضاض. ومن الممكن أيضا أن يعبر عن مصر كلها ويضحى لها لسانا وضميراً وروحاً مؤرقاً غريبا عن هذا الإنسان المتهاوى المتردى الذليل الذى خلف الفراعين فى أرضهم، وحمل اسمهم، وورث تراثهم.. وهذا هو شأن أبو الهول فى قصة (زائر الميدان).. فالتمثال هنا هو مصر الأصيلة التى أضحت غريبة عن هذا الإنسان الذى يدعى أنه ينتمى إليها.

وعلى الرغم من أن أبو الهول هو الأصالة والرسوخ ـ هو مصر ـ فإن الأحفاد لم يحافظوا على رمز بلدهم وتراث أجدادهم.. فها هوذا أنفه قد سقط (وكما تذكر الروايات قطعه أحد المتصوفة كان يدعى صائم الدهر.. خوفا من اغترار الناس به وإيمانهم بقدسيته. فسحب هذا الصائم

الدهر ـ الجاهل ـ فأسه لتحطيم أبو الهول كله فلم يستطع غير تحطيم أنفه).

وأنفه ليس مجرد قطعة من الحجر سقطت بيد واحد من الجهلاء ولكنه رمز للكرامة والكبرياء، فلفظة (الأنفة) مأخوذة من (الأنف)، وقد أقلق أبو الهول ضياع عزته وهيبته على مدى القرون الطويلة، وما وصل إليه حاله من ترد: رطوبة وتحول النهر بعيداً عنه، وفرجة السائحين عليه، لقد عم الفساد كل شيء حتى وصل إليه هو نفسه، وكان بعض أصحاب التخصص يظنه «الكائن الوحيد فى بر مصر الذى نجا فى داخله من الرطوبة» لكن الرطوبة طاغية عمياء اكتسحت عظمته وسممت عمقه. وحينما مل الصبر انخلع يفتش ـ عن إجابة لما حدث ـ لذقنه الذى سقطه ـ وتردد على ذوى الأمر ـ وكيل الخارجية، جامعة الدول العربية، هيئة الآثار ـ ولم يحظ بإجابة على الرغم من أنهم جميعا يعرفونها، بل شاركوا فى صنع المأساة.

فوكيل الخارجية رجل دبلوماسى وليس من شأنه أن يجيب عن سؤال لا يدخل فى نطاق عمله، بل يحيره ماذا سيكتب فى تقريره عن هذا اللقاء الغريب مع أبو الهول.. وجامعة الدول العربية لاتنقطع عن الكلام المتشابه الممل وليست متفرغة لأى شيء آخر غيره، ووكيل الآثار لايرى فى أبول الهول غير حجر يدخل فى نطاق عهدته وهو المسئول عن تكبيله وتثبيته على قاعدته العتيقة تحت مرمى عيون السائحين وربما بعيداً عن عيون أهل الوطن الذين هجروه ـ كما ذكر ـ منذ زمن طويل.

ومازال السؤال يلح على أبو الهول ولايتلفظ به، فحالته تؤكد وتشير إليه.. وحينما يئس من معرفة إجابة عن طريق أولى الأمر وجدها فى الجماهير المحتشدة تتفرج عليه وهو فى ميدان التحرير.. إنهم جميعا بغير أنوف!!.

* * *

القضية الرئيسية التى تطرحها القصة ليست قضية اقتصادية، ولا سياسية، ولا عسكرية، ولا نفسية مفردة.. بل هذى كلها مجتمعة تكاتفت على المجتمع العربى المصرى لتحيله إلى مجموعة من الجثث المحشورة فى الحافلات، والتائهة فى الطرقات والميادين، والمنشغلة عن كل شيء حتى عن أبو الهول الواقف بفخامته وعظمته بينها.

لقد نقلت القصة حالة عامة صنعتها أزمة سنين وتكاتفت حتى غطت الرؤية وحجبت البصيرة عن أعين الناس فلم يعودوا يرون حقيقة فى ضخامة أبو الهول.. والإدانة وإصبع الاتهام تشير - بذكاء - إلى هؤلاء المسئولين القابعين فى مكاتبهم (يتكيفون) بالهواء الصناعى و(يتكيفون) مع الواقع أيا كان!!.

موات عام يسود، والوحيد الذى تحرك هو أبو الهول.. فماذا ترى كان مصيره؟!! حملوه بالأوناش وثبتوه فوق قاعدته الرطبة كما كان.. على الرغم من أن شروطه للعودة - راضيا - كانت بسيطة: الإجابة عن السؤال، وإعادة النهر إلى مجراه.. نعم لابد للنهر أن يعود إلى مجراه.. لابد للدماء أن تتحرك فى الجسد، لابد للقلب من أن ينبض.. لابد.. لابد.!!

* * *

قضايا أخرى جزئية تشعبت من القضية الرئيسية التى يمكن أن نحددها فى (ضياع الهوية) بكل أبعادها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.. سواء أكانت الهوية الفردية أو العامة.. من هذه القضايا المتشعبة والمرتبطة ببعضها تلميحات سريعة أوردها الأديب مثل قوله عن الشرطة: «تبعد الجمهور بتلطف غير مألوف» !!، وذلك التواطؤ ضد الضمير الإنسانى وذلك الروتين المعشوشب فى نفوس الموظفين، واكتساح القوى للضعيف إلى حد قتله.. كما رأينا فى سقوط «مخلوق قليل الخبرة» بالمزاحمة لركوب الأتوبيس.. وهو يقول بعد أن داسته الأقدام وعجز عن النهوض: «إن انتهيت، فغطنى بالصحيفة ثوابا لوجه الله.!» وإذا كان فى هذا الموقف شىء من المبالغة غير المستساغة فإن قريبا منه يحدث فعلا، وعرضه لنا الأديب.

* * *

لقد أحسن الأديب اتخاذ أبو الهول للتعبير عن الضياع العام الذى نعيشه وعايشنا حركته ودخوله مكاتب مجمع التحرير - رغم ضخامة جثة التمثال - كما لو كان واقعا أمام أعيننا نبتسم له بذهول وأسى ونرى فيه شخصيتنا المفقودة التى جعلت جماداً يتحرك ليطالب بحقوقنا ويكشف ما هو مكشوف فعلا بعد أن صمتت الكائنات الآدمية الحية. ويخيل إلى وأنا أقرأ (زائر الميدان) أن أبو الهول يسير رشيقا واثقا من نفسه يحاول الصمود ورفع الرأس، ونحن نسير حوله متهافتين تافهين تائهين.!!

هى طريقة حلوة رائقة فى التعبير عن الفكرة أخجلتنا من أنفسنا، وشطحت فى الخيال الإيجابى فى الوقت الذى تربطنا فيه بالواقع وجزئياته وتفاصيله المخزية.!!

ومع وجود عنصر الدعابة والسخرية فى القصة نرى إلحاحا على بعض المواقف الهامشية التى يمكن أن يعبر مشهد واحد منها عن سائر المشاهد التى قدمها الأديب.. ذلك فى عملية التزاحم على الأتوبيسات.. وهناك عبارة زائدة فى موقف المرأة التى ضاع ابنها تحت الأرجل وصرخت وتقطعت أنفاسها وهى تقول: «ابنى.. ابـ.. نى.. ابـ ..» وهذا التقطيع فى الحروف يعبر بطبيعته عن ذوبان صوتها وتقطعه فلم يكن هناك داعٍ لعبارة «وغاب صوتها» التى قفزت فى ذيل الكلام.

أما (أبو الهول) فيجب أن يلزم هذه الحالة دائما. فلا يقال: أبا الهول، وأبى الهول.. ولكن الأديب ـ مبالغة فى الحرص ـ جعله أبا، وأبى.!!

* * *

وإذا كنا رأينا التيار الأول فى المجموعة هو غربة الإنسان عن البلد فإن التيار الثانى ـ وهو غربة البلد عن الإنسان ـ يتمثل فى (زائر الميدان) مادام أبو الهول هو مصر الأصيلة وليست المزيفة، التى تجول بين ناسها فكانوا عنه غرباء ليسوا من عرف من الفراعنة العظماء، حتى إنه حين دلف إلى الفندق ووجد كتابة هيروغليفية سر بها ثم خاب أمله بعد أن أدرك أنها مجرد بهجة لعين السائحين.!!

صوت النهر

على مستوى معاير لمستويات جميع قصص (زمن الحصار) صيغت (صوت النهر).. فمن الواقعية بكل جزئياتها فى مجموعة القصص الأولى: (حصار)، (محاكمة)، (الصمت يتطاير فى الأفق)،

(سحب الجدار الخامس) إلى معالجة التراث بشيء من الرمزية في (زائر الميدان) إلى (الرمزية الكثيفة) في (صوت النهر).. وعلى الرغم من كثافة هذه الرمزية فإن المفاتيح التي أودعها الأديب في عمله كافية تماما لمعايشة الفكرة والتجاوب معها منذ القراءة الأولى.

في القصة عروس، عريس، ابن أول، ابن ثان، بالإضافة إلى الأم.. وحول هذه الرموز مجموعة من الطقوس والرتوش والملامح القديمة ـ الفرعونية ـ والحديثة.. من القديم: منف، طيبة، الحوض المقدس، الكهنة والمعبد، زهرة اللوتس، مراسم الزواج والاستحمام المقدس.. ومن الجديد: الجمعية التعاونية الزراعية، زهرة القطن، المصلي، الطاقية فوق رأس الشاب الممسك بكتاب يقرأه، الخفراء، الرصيد، الاستثمار..

وبكشف هوية كل شخصية ـ بمساعدة هذه الرموز القديمة والجديدة ـ ستنفتح صفحات الفكرة ويبرز فحواها.. الأم: سيدة عظيمة بين الخلق، صامدة على مدى الأجيال كلها، تحتمل عبث أولادها على شاطيء النهر، تمر بها الأزمات وتصمد لها ويصلب عودها أكثر ولكن الهم يترك غضونه على جبهتها.. أنجبت الأم ولدين: الأول «زف إليها بشرى انتزاع الجمعية التعاونية من الأعيان والمرابين، ووضع يد الفقراء عليها» وهو «مديد القامة» كما أنه «أصدر أمره بجمع المرايا من (البيت الكبير) ومن بيوت الأعيان، ثم وزعها بنفسه على الصبايا وأورثها لهن» ثم «احتكر المرور بين البحرين».. وبعده كان الابن الثاني «لا مباليا بأهله وأمه»، «يعبث بحياته بعيداً عن ملاعب المجد في الضفتين» وفي

زمنه انشغل بأشياء دخيلة مثل «ثمن» المحصول، و«رصيد» تصديره، و«استثماره» وقد منع العروس من الزفاف إلى حبيبها.

هذى جميعا ـ وغيرها ـ تلميحات كافية لنرى أن الأم هى (مصر) وابنها الأكبر (عبد الناصر) والثانى (السادات)، والعروس هى الثورة التى حال الثانى بينها وبين انتفاع الشعب بها وجهها الوجهة الخاطئة بل كبلها وحبسها، وطفت على وجه المجتمع بدلا من مبادئها مبادئ النفعية والتبعية ومصطلحات مثل (الاستثمار) !!.. ولكن فى النهاية انتشر شعار «عودة الأيام الخضراء لعيون الصبايا» وتحرك الشباب وبدأ يحس بذاته وهويته المفقودة ونهض بعد صمت ليعيد الأيام الخضراء. وخرجت الثورة من مأساتها صبية متألقة لتتجول مرة أخرى على شاطىء النهر، وتلتقى أخيراً بحبيبها ابن الريف الأصيل الذى يلبس طاقية عليها نقش القطن واللوتس ويجلس «فى مصلى على حافة النهر، يستند إلى شجرة تظلل المكان».

وهذه الشخصية ـ الشاب ـ هى المصرى القح الذى يجمع بين الفرعونية (فى زهرة اللوتس فوق الطاقية) والإسلامية (المصلى الذى يجلس فيه) والحداثة والتطور (فى زهرة القطن والكتاب) وسمات مصر الجغرافية (الشجرة والنهر وجفنة التراب الأسمر بين قبضته) .. فعلى الرغم من كل محاولات المسخ والتشويه والتبعية «تدب نشوة خفية عبر الأبواب، والدروب والحوارى» وتنهض مصر ـ الثورة ـ وتتعرف على نفسها ـ من جديد ـ وتعود إلى هويتها و«يظل النهر يصغى بانتباه».

على الرغم من هذه العودة فإنها ليست كاملة الأركان، ويؤكد

الفعل المضارع (يظل) هذا المعنى.. كما أن العودة لم تكن على يد فرد واحد بل على يد كل الشباب، وليست إلى حضن واحد بعينه ولكنه إلى حضن الشعب كله.. وهذى العودة بهذا الشكل الذى عرضته القصة هناك أمل كبير فى نموها واستكمال هويتها مادامت من الشعب وإلى الشعب كله ـ والشعب هنا هو الشعب الأصيل الذى يمثله فتى المصلى أبو طاقية وجلباب أبيض، وليس أصحاب التفكير الدخيل والشخصيات الممسوخة التابعة.

«صوت النهر» قصة مصر مع ثورة يوليو وقادتها.. كشفت كنه كلٍّ منهم وبالدقة كل منهما. ولولا المقدرة الفنية الراسخة للأديب ما استطاع أن يعبر عن كل هذى المعانى فى قصة قصيرة، ولكن الرمز الذى اختاره فى أداء الفكرة كان خير معين لأداء المضمون كاملا مثيراً مقنعا.

والإشارة إلى أن هذه القصة على مستوى مغاير لمستوى القصص الأخرى فى المجموعة تتضح من النظرة الكلية للأشياء ولم الأحداث العظام فى كلمات قليلة: «احتكر المرور بين البحرين» رمزاً لتأميم القناة، «ملاعب المجد فى الضفتين» رمزاً لتحرير سيناء، «إن تفكيرهم محصور فى أنفسهم» مشيراً إلى الأنانية وعدم المبالاة أحيانا التى تتفشى فى روح الشعب، «انتزاع الجمعية التعاونية من الأعيان والمرابين» إشارة إلى التأميم، «البيت الكبير» أى قصر الحكم سواء الملكى أو الرئاسى.. هذه الإشارات الدقيقة القليلة تنم عن تفكير كلى يقف مواجها للتفكير الجزئى فى قصص المجموعة الأخرى التى تحفل

بالتفاصيل وتفاصيل التفاصيل حتى لكأنا بالكلمات تتلكأ ويقضم بعضها البعض الآخر.. أما هنا فانسياب وتدفق. فالفكرة أملت هذه النظرة الكلية الشاملة، والنظرة الكلية خلقت أحداثا متواترة ومتسابقة، والأحداث هذى غذت اللغة فجرت فياضةً.. وإن كان قد اعترضها خطأ نحوى فى قوله: «أقامت من نفسها حرس شرف خاص» برفع (خاص) وهو منصوب لأنه صفة لـ (حرس) .. ««سرى كإشاعة» ويقصد (شائعة).

«زمن الحصار» ـ بعد جلستنا الطويلة معها ـ تعد إضافة جديدة لفن القصة القصيرة، لما لها من خصوصية التشكيل الذى أدخل عنصراً جديداً للبطولة فى القصة العربية، وألح عليه كثيراً وهو عنصر الجماد ـ الحى.. وامتازت بخصوصية أخرى تمثلت فى استدعاء التراث ليعبر عن نفسه لا أن يعبر عن الأديب: فأبو الهول لم ينتظر القلم الذى يكشف مأساته، بل قدم إلينا بعظمته وهرمه يشكو حاله.. والنيل يدخل فى كل جزئيات حياتنا ويشير إلى الداء إذا اشتكى جسم الوطن، ويبارك الفجر إذا طلع، ويظهر لدى محمود العزب بكل ما دار حوله من مفاهيم التقديس والخيال والواقع: فالنيل دمع إيزيس يفيض كلما بكت مقتل أوزوريس، والنيل تكليل لمراسم الزواج ونبوءة ببركة الخلف، والنيل ملجأ للمتأزمين يحتمون بشاطئيه ويناجونه، والنيل رى وحياة.. والتعبير عن هذا كله كان يترى بشكل فنى فأضحى إضافة وخصوصية من خصوصيات محمود العزب.

صباح الحب.. وتكامل الفنون

هل تذوب القصة القصيرة قريبا أو فى المستقبل الدانى؟؟!! سؤال تطرحه المجموعة القصصية «صباح الحب الجميل» للقاص رفقى بدوى الصادرة فى سلسلة أصوات أدبية عن هيئة قصور الثقافة.

فالإحساس يبرز كخط أساس فى المجموعة ولا يترك «الحدث» منفردا بل قد يتصارع الحدث مع الشعور أو الإحساس أو «الحالة» النفسية فيتعادلان أحيانا وتنتصر الحالة فى أحيان أخرى ببعض قصص المجموعة، فتترك للمتتبع مزيجاً من الهلامية والاندهاش واختلاط التفكير، بحيث إنك قد تسر وتحزن وتسخر وتشفق وأنت تقرأ قصة مثل: «وقال: استقم»، «سفر التعدد» آية التوحد»، «وعد» ويتحفز الحدث ـ الذى مازال هو العمود الفقرى للقصة بمذاهبها وأحجامها ـ لنبحث نحن عنه ولايقدم هو إلينا نفسه.. الحدث يدور فى داخل النفس: حركة داخلية

يحاول القلم إبرازها تخلصاً منها، وبحثا عن مشاركين أو متعاطفين مع صاحبها ولا أظن المبدع يهدف من وراء هذا إلى شيء إنه همس النفس المبدعة إلى النفس المتلقية وإن كانت طريقة الصياغة توحى بأن الحديث موجه إلى المتحدث نفسه لا إلى غيره.

الصياغة تنسجم فيها العبارات والكلمات والأحرف وداخل كل جملة وكل كلمة فعبارة كهذه: «وأنا أبحث عنى فى ركن من أركان الغرفة». بقصة «وقال: استقم» نلاحظ غياب حروف بعينها عنها فهى تخلو من الضاد والطاء والصاد.. ثم تزخر بالنون والثاء والفاء. بما تحمله من همس ولين ورقة.. وتنزلق نهايات الكلمات إلى بدايات الكلمات التالية لها بغير جهد صوتى عضلى.. كما أنه يمكن وزن بداية العبارة مثلا هكذا: وأنا (فعلن) أبحث (فعلن) عنى (فعلن)..

ولنتأمل هذا الخيال ـ أو هذه الصورة ـ فى قصة: «سفر التعدد. آية التوحد» يقول: «هذا أنا مسجون فى ظلى، عندما أخرجت مديتى لاطعنه أقتله، كانت يدى تتلمس أصابعها، أتوهج» فمع جمعها لفكرتين جزئيتين: الضيق بالنفس والتمرد عليها، وامتزاجه بغيره بحثا عن نفسه التى فقدها أو يريد أن يهرب منها، هى تقيم من الظل سجناً وسجاناً وعدواً ويتصاعد الصراع إلى درجة الرغبة فى القتل: قتل الظل.

فى هذا ـ وغيره ـ من التراكيب اللغوية والموسيقية والصور يتجاوز المبدع حدود القصة ـ التى ترتكز إلى الحدث المباشر ـ ليتكئ إلى التصوير وقدراته الواسعة.. هو هنا يداعب خيال الشعر ويتناثر على شواطئه.

هذه المحاولة تفيد من رؤية عامة بضرورة تكامل الفنون وإفادة كل فن من غيره بما لايمحو هويته كجنس مستقل.. فالقصة تنال رذاذاً من خيال الشعر ومضامن موسيقاه، والشعر يقتبس من أحداث القصة المتطورة ويستطيع تقديم قصيدة قصة. ومن قبل اجتمعت معظم أجناس الأدب فى الملحمة الشعرية: من شعر ومسرح وقصة ولاتخلو من فن تشكيلى: نحت لغوى، ولوحات لفظية وحركية.. لكن الهدف ليس فى ذروته أن يكتب القاص شعراً فمن المؤكد أن الشاعر هو الأقرب إلى الشعر من أى مبدع آخر بل هو القائم والحارس لأبوابه والحامل لهويته وكذا القاص فى عالمه القصصى..

ولاتخلص المجموعة لهذا النمط من الكتابة بل تتداخل فيها محاولات التجريب القصصية الأخرى فنرى قصة ومضة فى عدة أسطر يتركز جهد الكاتب فيها على تقديم معنى عظيم فى ألفاظ قليلة بلا مقدمات ولاهوامش وإن كانت لاتنجو من خاتمة تثير عاطفة ما فى داخل القارئ كما هو الحال فى قصص: «الروض العاطر فى نزهة الخاطر»، «رجوع الشيخ إلى صباه»، «الرجل الذى انهزم»، «الواقف فى الميدان بمفرده» وهذه الأعمال تتخلى عن إبراز الحدث وهى تتقى التهويم النفسى الذى يحتمل الأخذ والرد، التردد والتقدم والتراجع والتنفس العميق الطويل.. أما هنا فإذا أخذ الكاتب شهقة كتب قصة قبل أن يعيدها زفيراً.

وتلتقط هذى الومضات مشاهد قد نعبرها بغير اكتراث فيجلو عنها الغبار ويقدمها مدهشة لاذعة.. وإن كان رفقى بدوى قد سقط فى

بعض العبارات الجاهزة الخطابية وهو يستعرض تركيزه حينما نرى عبارة كهذه: «من أجل أن يعودوا إلى حظيرة الفضيلة» فى قصة «الرجل الذى انهزم».

وتتضح معالم المجموعة بخط ثالث ربما يبدو أكثر تشويقاً لعامة المتلقين وهو النمط المألوف من صياغة القصة القصيرة.. ويستطيع رفقى استعراض بنائه الفنى من خلال قصص: «السيدة الجالسة قبالتى»، «السيدة حسناء»، «ليلة زفاف السيد أحمد»، «الوصية»، «امتصاص»، فهو هنا يعرج حينا على الحدث الجزئى والكلى وحينا على عبارة القصة المحكمة والمتأنية بما يعتريها من أدوات عطف: «الواو ـ والفاء، ولذلك، وإلا أن..» وفى وقفاته عند أحداث قصصه نتذكر لوتولستوى فى قصصه القصيرة الكاشفة للمجتمع والتى تشير إلى المجرمين بطرف العين فنطالع لدى رفقى قصص (امتصاص) وتصور حالة الضعفاء المسلوبين من كل وسيلة دفاع غير الكلام الذى يتقطع وحتى الكلام ينقطع بضغط الحياة والظلم واللهاث وراء كسرة خبز (انكسار) ثم الانتهاء بالإذعان والتسليم بالقدر المحتوم بعد العجز عن المواجهة: «وقرر أن لايقرر أى شئ ويترك الأمر لله» فى قصة: «الأول من يناير».

لكن الدعابة تصرف القاص أحيانا عن العض على الخط الذى نجح فى الإمساك به فيتوه من يديه بقصة «السيدة حسناء» المرأة المرفهة التى تواجه لأول مرة فى حياتها ما يواجهه عامة الشعب البائس فى مصر فتضطر ـ بعد تعطل سيارتها إلى ركرب أتوبيس مزدحم وفى الأتوبيس يتحول الحدث إلى دعابة مضحكة لكنها لاتحز

فى النفس فيستأثر بها شاب سمج حتى ليظن الركاب أنه زوجها ويتركونها أمامه تواجه العجز والاندهاش من سلوكه.. والقصة هنا انصرفت من مأساة جماعية للشعب كله فى الزحام والقهر والتسليم إلى مشكلة فردية ساذجة مقارنة بالأساس الذى خلقها.

ويلاحظ تردد لفظة «السيد» فى أربعة عناوين لقصص من هذا القبيل.. لنخرج منها بأن «السادة» فى الحقيقة معدومو السيادة ويضحى إطلاق هذا المعنى عليهم من قبيل السخرية.. وألمح فى كثرة استخدام هذه الكلمة ظلاً من التأثر بالإبداعات المترجمة ويتحول هذا الظل إلى جسد حين أقرأ عبارة: «لعمل بعض المشتريات» والمشتريات أو المشتروات لاتعمل بل نقول: اشترى.. كما سقطت من يد الأديب بعض الهنات اللغوية والنحوية منها «كان الميدان ممتلئ» ص ٤٥ يقصد: ممتلئا..، «حيث واضح وضوح بين أنهما زوجان» وهى هنا تقال: حيث إنه واضح وضوحا بينا ص ٤٦ حملت فأس» ص ٥١ أى: فأساً.

فى الرواية

- رحلة فتحى سلامة.
- صدأ القلوب.. الواقع والخيال.
- أطلال النهار.. بين تطرفين.
- «قلعة الجبل» وبدعة الرواية التراثية.
- فؤاد قنديل وروح مصر.
- مقامات الفقد.. ليس التحول.
- «الخروج» رواية أم اعترافات؟!

رحلة فتحى سلامة

"١"

فرحين اصطحبوا ابنهم من قويسنا إلى القاهرة لتقديم أوراق التحاقه بكلية الطب.. وقبلت الأوراق ولم يبق غير توقيع الكشف الطبى فى الوقت المحدد له.. والكشف الطبى عند هؤلاء البسطاء يعنى أن ابنهم قد يكون مريضا. فلابد من الاطمئنان على سلامته بطبيب خارجى. والطبيب الخارجى الذى وقعوا تحت يده رجل (محنط): عظمات مركبة تحت الجلد وفارغ من العلم، فكان كشفه هذا بداية المأساة.

أزعجهم بأسئلة حول صحة الولد والعائلة فأوعز لهم أن ابنهم على طريق القبر، وهذه نقطة التحول من حال السرور إلى حال البؤس الذى قادهم إلى عجوز فى خيمة صحراوية، قيد ابنهم الناجح فى التوجيهية وحرق وجهه وعينيه بأعواد العشب المشتعلة.. فعمى.!!

ولأن العجوز قد أعماه فلجأوا إلى طبيب يعالجه من آثار يدى العجوز.. فتحولت الأمنية من الرغبة فى التقدم - بإلحاق الولد بالجامعة ليخرج طبيبا - إلى الرغبة فى البقاء على الوضع الراهن أى الجمود ومحاولة العود إلى الثبات بإعادة نظر الغلام المفقود.. وحينما عاد النظر كان قد فقد الولد الالتحاق بالجامعة، وكان القطار - القادم بهم لأول مرة إلى القاهرة فتياً - قد تحول إلى عجوز متهالك الهيئة، دميم الشكل، يخطو - نحو القرية - بهم فى تؤدة الضعيف لا الحكيم.

* * *

قصة (الرحلة) - أولى قصص المجموعة التى تحمل اسمها للأديب فتحى سلامة - فيها ثراء فنى كبير.. وتحتمل تأويلات كثيرة، ويجد الناقد لها مخزونا من الأفكار ليستخرج منه ما شاء أن يستخرج.

وعلى الرغم من بساطة المشكلة (العقدة) التى بنيت عليها القصة - فهى محاولة اطمئنان أبى الطالب وعمه وخاله على صحته قبل توقيع الكشف الطبى الجامعى عليه، ثم الإيحاءات التى تلقوها بمرض ابنهم وبداية البحث عن الشفاء لمرض ليس موجودا أصلا، مع ملاحظة أن الجامعة لها كشفها الخاص - على الرغم من لين هذا العمود الذى أقيمت عليه القصة فإن الأديب شغلنا عنه بقضايا اجتماعية وسياسية وإنسانية أعمق وأوسع، فبدت كل التصرفات فى القصة اعتيادية ومحتملة ليست متكلفة، وتعاطفنا مع هذا البطل شبه الصامت (الغلام)، وإن كنا نكاد نناشده أن يفعل شيئا ولايكون مسيراً هكذا من الجامعة إلى العمى.!!

ركبوا القطار المتجه إلى القاهرة فركب معهم، ونزلوا فنزل، ودخلوا الجامعة والعيادة والمطعم والخيمة فدخل معهم، وحين الأذى ناله وحده .!!.. فكان الضحية الوحيدة لهذا الجهل والتخلف.

الشاب سلبى دائما لدرجة عجزه عن تناول الطعام كما ينبغى!! والمرة التى حاول فيها أن يكون شيئا ذا قيمة هى تمرده على العجوز الذى يكوى بالنار، ومحاولته ضربه، والهروب منه.. ولكن إن هرب من العجوز فهل يهرب من عمه وخاله وأبيه؟! هذه الرموز المشابهة تماما للعجوز!!

هنا تبدو المسئولية موزعة على الشاب والأجيال الكبيرة: فالشاب متعلم بل مثقف: قرأ آلاف الكتب لدى بائع السردين، ويعرف خطأ هذه التصرفات منذ البداية ولكنه ينقاد دائما لمن أجهل من الرمل.. والجيل الكبير يعشش فيه الوهم، وأضروا بأبنهم من حيث لايدرون ولا يقصدون، ولكنهم مسئولون تماما حينما قيدوه ليحرق عينيه.

هذا يعنى أنهم: العجوز والجيل الذى تلاه، يتواطأون ضد الشباب، ويتفقون معا إذا جد الجد بحكم تكوينهم العقلى و النفسى والاجتماعى.. ولأنهم أكثر عدداً وقوة فقد تمكنوا من وأد الحلم الذى هو الشاب، وقضوا على الأمل فى أن يتقدم على طريق العلم، ونجحوا فى ربطه بطبقتهم الاجتماعية الجاهلة: «اسمع يا رجل.. خذ ابنك وعد به إلى بلدتكم.. زوجه عروسا جميلة.. ابتع له بيتا. دعه يعيش» أى يعيش مثلهم..!!

هذه (الرحلة) معركة حقيقية بين الأمل (الشاب) واليأس (العجوز)، بين الجديد والقديم، بين التقدم والتخلف والرجعة إلى الوراء.

فالشاب يقول ـ قبل أن يستسلم تماما: «أعود وأرى بريق عينى العجوز، أندفع داخلهما أقود معركة حربية، أمتطى صهوة جواد أحمر أرفع سيفا، أقاتل، أندفع، أنتصر، أتسلل عبر الأسلاك، أضع قنابل النسف، تنهد معسكرات العدو، أقفز فوق الدبابة، أدير محرك الطائرة النفاثة، أعودلألتقط أنفاسى المبهورة». وهل تكون مثل هذه المعركة إلا بين الأعداء حقا؟!.. لقد قاتل الشاب ولكن بعد أن وقع فى الأسر: «الخيمة واطئة، كدنا نزحف حى وصلنا إلى منتصفها»، «دفعونى إليه».. وإذا وجدنا مبرراً لصمت الشاب منذ البداية وتسليمه المطلق فربما يكون انقطاع أسباب التفاهم التى تربطه بالجيل السابق. . هذا الجيل الذى يقود: «وأبى ولى الأمر»، ويملك المال: «نظرت إلى محفظة أبى المتضخمة...».

وإذا كان هذا هو ولى الأمر، فهل هناك أمل فى تقدم ؟!.

هناك أمل فعلا.. مادام الغلام قد شفى من العمى ـ بعد اللجوء إلى الطبيب المختص بالمرض ـ ومادام قد وجد من يعترف ويصيح: «هذا غلام مظلوم» .. حقا إن الشاب قد تحطم كما تحطم زجاج القطار الذى كان أنيقا ولكن «القطار مايزال قادراً على السفر» وعلى أن يعود ولو «واهناً متباطئا نحو القرية»..

لقد سلموا فى النهاية باختيار الطريق السليم، وهو طريق العلم، لأجل شفاء الولد، فذهبوا إلى طبيب العيون، واعترفوا بأنه مظلوم.. ولكن بعد أن تاهوا كثيرا.. فهل يتقدم الشاب ليتولى أمره وأمر الآخرين بنفسه؟!! ربما!!

الأديب فتحى سلامة مزج فى قصته بين السرد والحوار بتفوق كبير.. ويشتبك الحوار فى السرد ـ الذى غلب على القصة ـ كحلقة فى سلسلة ـ والحوار قد يكون مع النفس فيطول، أو مع الآخرين فيقصر.. وفى أواخر القصة حوار طويل للفتى مع نفسه تحدث فيه عن الأمل واليأس، وعرى ما كان يجب أن يغطى. ويمكن الاستغناء عن كل هذه الفقرة من قوله: «نعم.. وبعد يا أبى» حتى: «كان هناك طبيب وطبيب وطبيب».

وشخصيات فتحى سلامة تسير فى نطاقها الطبيعى، وتنطلق على قدر مكنونها النفسى والفكرى: فالابن الذى قرأ آلاف الكتب يختلف فى سلوكه عن العم والخال والأب، وكل منهم له طبيعته التى تحركه.

ويختار الكلمة ذات الوقع الخاص المستوحاه من الفصحى، وإن كانت ليست فصحى تماما، فيكرر لفظة (ضى): «فى ضى الشمس»، «وفى ضى لمبات الكهرباء».. الكلمة أصلها: ضوء.. وربما حذفت الهمزة للتخفيف، فكانت: ضو.. تحولت فى العامية المصرية إلى: ضى.

هناك جزئيات لغوية قليلة نلتقط أمثلة منها، كأخطاء النحو التى قد ترجع إلى المطبعة: مات بمرض غريبا، الدكان كبيراً وواسعا، أضع يداى على المائدة، بيداى، قرأت آلاف منها، لايشكوا أفرادها.. وقد يخرج لنعبارة (ذيل) كان يجب بتره: «كنت أسمع عن النشالين والنصابين و بائعي الورقات، ولاعبى القمار وكل هؤلاء» فعبارة: وكل هؤلاء. لم تضف شيئا.

وقد يأتى الأديب بصورة مبهرة عميقة، كوصفه لحجرات الطبيب القذرة بأنها كانت «تطفح قدما» مما يثبت فى النفس دمامة هذا القدم وليس هيبته ووقاره.. فلفظة (تطفح) منفرة المعنى!! ويقول عن الفلاحين: «نحن حصد الأرض ونباتها».. إنه تعبير ينم عن الارتباط بالأرض ارتباط حياة كما النبات تماماً.

إنها رحلة ذات حارات، وأزقة، وسراديب فنية بها رائحة نشم فيها أنفسنا!!

- ٢ -

وتعرية الإنسان هى المهمة الأولى التى أدتها (عبس وتولى) القصة الثانية فى مجموعة فتحى سلامة.. فالأطفال يتعلمون مادامت هناك فرصة للتعليم، ويحفظون القرآن مادامت هناك فرصة للحفظ. ويظلمون ما وجدوا سبيلا إلى الظلم!! فالإنسان يملك الخير والشر فى عمقه، وممارسة أى مهما يتحكم فيها المجتمع كله ونمط سلوكياته.

فإذا تركنا الأبواب مفتوحة فسيسرق اللص بل سيترعرع اللصوص وينمون.. وقد فتحت كل الأبواب فكبر اللصوص الصغار ونبت لصوص جدد نبتاً شيطانياً.!! ومادام الإنسان القويم ليس قويا وليس بصيراً بوسائل قمع الظلم فلاشك فى أنه لن يعجز عن مواجهته فقط بل سيكون واحداً من ضحاياه أيضا.

فبيومى أفندى ـ مدرس أولى ابتدائى ـ لم يعرف من الحياة غير ربطة الفجل والبصل، والحمار وحزمة البرسيم، والكراريس ونوم الفرن.. لم يعرف غير العمل، ولم يطمح إلى ما وراءه من ضرورة

الوعى.بتغيرات المجتمع وتقلبات النفس وانحرافاتها.. هذه الانحرافات التى صاحبت انفتاح الناس على العملات الصعبة وعلى الأيس كريم وعلى «السكانيا سيارة النقل العملاقة» والغلبة لمن يملك منها أكثر، وليست الغلبة لمن يحفظ (عبس وتولى) .. وإذا كان عبد العليم ـ تلميذ بيومى أفندى الذى استولى بحيلة على قصره محصلة عمله فى بلاد البترول ـ قد مات فى النهاية إزاء صرخة بيومى « يا بلد» وبقى بيومى حياً فإن هذا لايعنى انتصاراً له .. فحياته التى تحولت إلى ما يشبه الدروشة ـ لم يعد لها قيمة اجتماعية ولن تغير شيئا فى الحياة ولن تقف فى وجه الفساد.. كما أن عبد العليم ليس وحده الجرثومة فى المجتمع بل هناك أخته وأصدقاؤه وآخرون هم أكثر الناس..

مسئولية ضياع عمل العمر بالنسبة لبيومى على يد تلميذه عبد العليم لاتقع على التلميذ فقط بل على بيومى أيضا: فهو رجل سلبى لم يقلب وجوه الحياة كلها أو بعضها، ولم يقابل الخداع بالوسائل المناسبة له، بل ترك نفسه فريسة سائغة بين أنياب طبقة المستغلين الجدد. إن الأمر يا بيومى أفندى ليس هينا.. إنه يحتاج إلى حسم وقوة!!

وبدايات الضياع لدى بيومى ـ الشخصية المصرية الأصيلة ـ كانت منذ أن «باع البقرة والحمار» و«لم يعد ينظر خلفه». لقد انقطع عن عروقه الضاربة فى طين البلد، وانتزع نفسه من نفسه، ونسى القلقاس والقلة والفرن، ليعيش فى تكييف ويأكل الجبن المطبوخ ويسير فوق الطريق المرصوفة.. وكانت الخسارة الأولى فى وفاة الأصيلة زوجته نبوية.. نعم.. إننا نموت إذا خرجنا من جلودنا.. وموت نبوية معناه

الوحدة والصمت والسكون: هو شبه **موت** لبيومى. ومادامت نبوية ـ الأصيلة ـ ليست معه فمن السهل **تجريده** من ممتلكاته بخدعة نسائية لامرأة كشفت نفسها، هتكت سترها، **تركته** يرى ثنايا ثناياها من أجل حفنة مال، من أجل القصر.. **فهل تستوى** هذه المرأة ونبوية؟! إنها نوع آخر من المصريات الجديدات ليس **مصريا**.!!

* * *

قصة (عبس وتولى) مكتوبة **بغصن صفصافة**، وبحبر من شجرة الجميز.. إنها لوحة ريفية عريضة **جدا**، ولكنها دقيقة التفاصيل تعمر بالحركة: الرى فى الليل، والحمار **المسطول** فى صحن الدار العارى، ونبوية القائمة فوق الفرن تعرى **عن فخذها** القميص الأصفر والعرق يغرق فتيلا من شعر الرأس الأسود، **والدجاجات** تفر وبيومى يقتحم داره.. صور كلها ألفة ونماذج **طبيعية** تشعرنا بالحسرة الآن على ماضينا القريب جداً الذى تحول إلى **أسفلت** على الطريق، وكتل المسلح قاتلة الخضرة إلى الأبد، وسيارات **السكانيا** بدل الحمير. و.. و..

وإذا كان الأديب قد جعل أبطال **قصته** يلبسون (الطربوش) ليوهمنا بأن أحداثها قديمة ـ قبل الثورة ـ **فإن** واقع القصة: الهجرة للبلاد العربية الأخرى فى إعارات، وأجهزة **التكييف** المنتشرة، والصراع على المال والتفاخر به ـ كل هذا وغيره **يؤكد** أن القصة تتناول فترة ما بعد السبعين.. فترة التخبط والضياع **وفقدان** الهوية القومية، وانفلات كل المقاييس، وانقلاب المعايير، والسير **على الرءوس** لا الأرجل.!!

وإذا أراد الأديب أن يؤكد حقيقة أن الشعب المصرى يصبر كثيرا على الأذى حتى يخور ويتبخر كأن لم يكن ويبقى صلب الشعب، فإن هذه الحقيقة لم يكن من المستحب أن تأتى بصيغة خطابية وعظية مباشرة: «ولكنهم ـ طوال التاريخ ـ ما فعلوا، اكتفوا بالصمت والصبر، ارتفع كرباج الأغا، وسونكى الخواجة، وعصا التركى، وانتفخ وجه الشركسى، واحمر وجه الأناضولى وزام الأوربى، ولكنهم أبداً أبداً ما انفعلوا.. تركوه يموت وحده.. ومات..» مع ملاحظة أن التركى هو الأناضولى، والأوربى هو الخواجة بمفهومنا المعاصر.

* * *

القصة غطت فترة زمنية طويلة، ولكنا لم نر اضطرابا فى الزمن، لم نحس بعد القفزة من مرحلة لأخرى بما وضعه الأديب من عناوين فرعية ذكية جداً تنقلنا فى تؤده: «بيومى فى الإعارة، بيومى فى الغربة، بيومى فى بلاد السكانيا، بيومى فى السكانيا» وهى عناوين متدرجة حسب تطور الأحداث.. وإن كنت ألمح أن شخصية بيومى نفسه لم تتغير التغير المناسب لما مر به من تجارب وإن تغير شكلا فقط.. وقد يفهم على أنه صمود لو قاوم تلك التغيرات الاجتماعية التى تقلب فيها واتخذ لنفسه موقفا ولكنه لم يفعل بل كان مسيراً دائما.

والعنوان (عبس وتولى) لماذا لم يكن (البقرة) أو (النساء) مثلا؟! ربما لأن العبوس يحمل معنى التمرد على الواقع وعدم الرضا عنه، ويؤكد هذا لفظ (تولى) فولوا جميعا وجوههم شطر المال، ولم يتذكروا ـ كما يتذكر الأعمى فى السورة ـ لكنهم أكثر من عميان، وانقطعوا عن

جذورهم.. فحينما سألهم: «من منكم يحفظ سورة عبس؟.. لم يرفع أحدهم إصبعه» .!!

- ٣ -

وإذا كانت شخصية بيومى - بطل عبس وتولى - شخصية سلبية مسالمة إلى أبعد حد فإن الأب الغائب - أحد بطلى (عندما حضر) - شخصية إجرامية تلتهب بالأحداث الجسيمة.. فهذا الأب قاتل محترف وهارب دائما من الحكومة، ولا يمر بابنه وأهله إلا لماما وفى المساء والظلمة فقط.. فهو يعيش خفا شاً.

والبطل الآخر لقصة (عندما حضر) شخصية ضائعة الهوية يأخذها المجتمع بذنب غيرها.. فالولد سيل دمه من عصاة معلمه، ويلقى النظرات النافرة الكارهة من النسوة لا لشيء إلا لأن أباه قاتل مجرم.. وهذا السلوك من المجتمع يدفع الولد إلى محيط من الحيرة زاخر بالتردد والتساؤل والقلق: «يقلقنى هم لا أدرى سببه وتزداد الرغبة فى البكاء».. وقد ترك طريق التعليم واتجه إلى الأرض ليحرث ويزرع.. وترك التعليم والاتجاه إلى الزراعة فى هذا الموقف لبس استبدال حرفة بأخرى أو هدف بهدف بل هو محاولة لإيجادالنفس:فى الأرض.. وقد وجد الفتى نفسه بين السواقى وشجرة النبق والفتاة المتبخترة تحمل الجرة على رأسها ويتعرى كعبها..، غازلها وغنى لها.. والموال لدى الشعب المصرى نفثة قلب، وتخفيف عبء، وكشف ظلم أو انتظار أمل.. غنى لها وهى صامتة. وقوبل طلبه بالرفض من الناس ومن أهله أيضا. ولم تقتصر معاملة الناس له على رفض حقه فى

ممارسة الحب، وهو القادر على هذى الممارسة: «وقد تعلمت حتى الآن حرث الأرض. وفى الغد أتعلم بذر البذور، فإذا ماعدت إلينا لتخطبها لى أكون قد تعملت الحصاد» بل إن جده ـ أقرب الناس ـ لم يعد يعبأ به أو يسأل عنه أو يكل إليه أية مهمة، فهوا ابن المجرم.

ولن يخطبها أبوه، ولم يوافق أحد.. فهل يبقى الفتى دون أن يتعلم الحصاد؟!

إن كل خطواته مكبلة بإجرام أبيه ولم ينل منه غير التعويق لمسيرته الإنسانية حتى تحول من حلم انتظاره له إلى الخوف منه: «وكان الخوف منه أكبر من اشتياقنا إليه، فقام وانصرف» فلم يبق لهذا الرجل وجود حتى بين أهله.

القصة تعالج واقعا ريفيا دون رتوش.. وصورة هذا المطارد قائمة فى المجتمع المصرى الريفى حقا، فهل بهذه السلوكيات تجاهه وتجاه ابنه أحسن المجتمع صنعا؟!.. لا أظن.. فالرجل مطارد من الحكومة والشعب ولم يعد له مكان بين أسرته، فإلى أى مأوى يلجأ؟! لاشك فى أنه لن يلجأ لغير الإرهاب لممارسة الإحساس بالوجود وفرض شخصيته على هؤلاء النافرين منه الناقمين عليه.. فالمعاملة القاسية تدفعه إلى مزيد من القسوة.. والمجتمع لا يدرك أنه (مريض) يجب علاجه، ولايدرك هذه الحقيقة لأنه مجتمع جاهل!!

قد نلتمس دربا من العذر لهذا الهارب دائما لو تأملنا إحدى الجرائم التى ارتكبها: قتل معلم ابنه.. فهذا المعلم كان فى حاجة إلى أن يعلم نفسه أولا.. لقد كان فظا غليظ القلب فى معاملة طفل لايد له فى شئ،

وجر هذا الطفل للدفاع عن نفسه بوسائله العيالية فكان رد المعلم همجيا جداً.. ضربه بعصاه و: «رفعت جدتى الجلباب، ولولت فى فزع عندما رأت دمائى تسيل، الدم الأحمر فى كل مكان». وعلى الرغم من تعب المعلم مع الأطفال فى تعليمهم فإن فظاظته أطاحت بالجانب الإنسانى فى حياته وأساءت إلى دوره فى هذه الحياة.. وكان رداً محتملا أن يموت قتيلا على يدى أبى الطفل.

* * *

ومادام الولد مرفوضا لأنه ابن أبيه.. فهل يستطيع أن يمارس حياته العادية كإنسان قويم؟! أشك فى تحقيق ذلك.. سيكون سلبيا، وربما يتحول إلى سنطة فى قدم المجتمع الذى دفعه إلى الضياع النفسى ورفض حبه للفتاة.. هذه الفتاة ما هى إلا مصر.. وقد قطعوه عنها على الرغم من أنه قادر على بناء بيت.. ويغنى لها: «الحب قدر غلاب.. يا شجرة اللبلاب».. انقطعت العلاقة ـ قطعها المجتمع ـ بين العاشق (الفتى) والمعشوقة (مصر) فهذا «ماء النهر ساكن، والجرة فارغة. والأيدى مطروحة على الجانبين».

* * *

شخصيتان فى القصة: الأب الصامت وابنه.. متطورتان تثيران التفاعل لدى المتابع لهما، بل لانحس بأنهما شخصيتان قصصيتان بل هما فردان نعرفهما نحن ـ أهل الريف ـ بهذه الأوصاف والتحركات والملامح التى رسمها فتحى سلامة.. ولكن هناك عبارات أقحمها على شخصية الطفل ولايمكن أن يدركها.. عبارات حكمية كقوله: لاتدع

الناس يعلمون بألمك، كن سيد نفسك تكن سيد الأشياء.. وحينما كبر الطفل أصبحت هذه العبارات مستساغة يمكن أن ينطق بها ويرددها فى المواقف المناسبة: «لاتجعل الناس يعلمون بحسرتك».

وبقية الشخصيات فى القصة كمالية تؤدى أدواراً لخدمة الشخصيتين الأساسيتين أو الأحداث.

ـ ٤ ـ

قضيتان اثنتان تثيرهما قصة (عيون الأصدقاء) وتتشابكان معايداً بيدٍ.. لتنتهيا بضياع الإنسان فى زمن يمتد طويلا.

فتوزيع التهم على الرءوس التى ترتفع من الشعب وتجمع حولها بعض الأنصار، وتحطيم النوابغ، وقتل بذور أية زعامة شعبية مخلصة ـ وهى القضية الأولى فى القصة ـ أضحت كلها سلوكات تمارس بشكل متواصل حتى لم تعد تحمل غرابة لدى كثيرين من الناس، ولم تعد تحرك يداً، ولاتثير عاطفة، ولاترفع صوتا.

همام المردينى يسكن فى حجرة فوق السطوح جعلها ملكا عاما لأصدقائه الكثيرين: يشربون، ينامون فيها.. وهو يحدثهم عن الملك خوفو وسد مأرب.. وهذا مبرر كافٍ للقبض عليه وسجنه وتعذيبه وفصله من الجامعة.!!

والحدث ليس نادراً ولافرديا بل تكرر مع الشاب الآخر الزعيم بين ثلته الجامعية: يأمرهم وينهاهم ويدافع عنهم ويأويهم فى الحجرة نفسها فوق السطوح.. قبض عليه أيضا من مقعد الامتحان بالجامعة ليطرح فى السجن ولايدرى السبب.!!

هذى ظاهرة عامة وتهم جاهزة لكيلا يرتفع صوت صادق أو يبرز قائد يفعل شيئاً ما.. فليس من حق النوابغ أن تتاح لهم الفرصة بل من حقهم أن يدفنوا فى السجون!!. ولايعيش خارج السجن سوى التوابع الأمعات الخونة لكل خير، ولكل يدٍ تمتد إليهم بفتاتة من خبز أو حرف من علم أو همسة من حب.. ولأن هؤلاء الناس ضعفاء أذلاء فهم أول من يتخلص من النوابغ المتفردين السابقين عليهم، وهذه هى القضية الثانية فى القصة: قضية إنسانية عامة.. ولكن لاتصنعها غير الظروف السياسية السيئة والأجواء الاجتماعية الملوثة.. فهؤلاء الأصدقاء يشون بزعيمهم الشاب صاحب الأيادى عليهم إلى السلطات، ويدعون انتماءه إلى (جماعات مناهضة) و(جهات خارجية) تعمل ضد الحكومة ويمارس الجاسوسية!! كل هذا بدافع من الإحساس بالنقص ومن الحقد: «طعامك جاهز، ملابسك نظيفة، وتفوح منك رائحة الطيب، وتبدو سعيداً دوما ونحن لسنا كذلك. جوعى، ممزقو الثياب، تفوح منا رائحة العطن». هم يكرهون له السبق ويستنكرون الخير عنده على الرغم من أنه يعود إليهم: «أهلك مثل أهلنا، غريب فى المدينة مثلنا، طالب علم فقير.. ومع هذا عندما نحضر نجد لديك خبزاً نأكله.. دوما نجد عندك طعاما.. من أين لك؟ وكيف حصلت عليه؟».!!

إن الواقع الذى يعيشه المجتمع عامة يتحمل جزءاً من مسئولية هؤلاء الشباب الناقصين الحاقدين الذين لايرجى منهم أمل للبلد.. فهم ـ كما يقولون ـ جوعى، ممزقو الثياب.. ولو لم يكونوا كذلك لما حقدوا على صاحبهم أو على الأقل خفت حدة هذا الحقد بصفة الحقد ضعفا نفسيا.

ربما كانت الجريمة الخفية والمحرك الأساس لتلفيق هذه الاتهامات ـ بالإضافة إلى الرغبة فى القضاء على مشروعات الزعامة الوطنية ـ هو اشتراكية هؤلاء الشباب المثقفين الواعين: فهم يفتحون حجرتهم الوحيدة لكل الأصدقاء بلا تفرقة ويعيشون مثلهم فيها.. ويأكلون ويشربون معهم.. هذه الاشتراكية التى يروح ضحيتها معتنقوها لم تبد فى القصة بشكل سافر بل عرضها الأديب من وراء حجاب.. ونستطيع بهذا المفهوم أن نحدد أحداث القصة بالفترة بعد عام ١٩٧٠ فهى بداية التحول ضد الاشتراكية.

* * *

القصة قدمت بعض الصور الراقية المبدعة، واستعانت بها على أداء الفكرة. يصف الأديب سطح البيت الذى يقيم فيه بطل القصة: «تعوى حرارة الشمس على بلاطاته فى النهار، وتحنو عليه برودة المد[illegible] وتدلله وتنظفه رياح الشتاء وأمطاره» فعنده أن حرارة الشمس تعوى كذئب يبعث على الخوف والاحتماء منه.. والبرد (يحنو) فى المساء.. إنه برد رقيق فيه أمومة وله أحضان خفاقة.. برد المساء فى الصيف وليس برد الشتاء.. أما رياح الشتاء وأمطاره فهى (تدلله) الرياح تدلل بما فيها من حركة واهتزاز، والأمطار (تنظفه) بعد هذا التدليل.. وإزاء هذه السلوكيات يبدو السقف إنسانا يعيش تقلبات الطبيعة بين النفور والعطف والود.. وتقديم السقف كإنسان بهذه الصفات ينم عن ارتباط بطل القصة به وحبه له ومتابعته، فهو شاب منتم إلى المكان الذى يقطن فيه وليس (فاقداً الانتماء) كما يردد بعض البلهاء.!!

من صور فتحى سلامة أيضا: «وتلال من العيون تتساقط حولى» فنظرات العيون كثيرة كثيرة.. من الحصى أو الصخر الذى يتكوم تلالا.. ولكن لفظة (حولى) قصت أجنحة الخيال فى التعبير.. كأن العيون ليست مسلطة عليه مباشرة بل حوله.

والعبارات الاستطرادية تتقافز فى القصة بمواقع كثيرة منها: «ولم يعد هناك ضيف ومضيف» بعد قوله: «الكل ضيوف، والكل صاحب الدار» .. وعبارة خنقت التعبير الفنى هى: «ولكنى أعيش على المبادئ» والقصة تقول هذا بلا تصريح.

وأكاد ألمح شبحا من التناقض حين يقول: «تعودت حضور الأصدقاء فى أى وقت من ليل أو نهار» وبعدها: «ومن يدق فى هذه الساعة من الليل ولم يكن يفعلها أحد من قبل»

* * *

امتازت (عيون الأصدقاء) بالتعمق فى لحظات إنسانية نفسية ونقلتنا إليها ونحن نرى هذا الشاب العائد من السجن شاحبا بائساً مقهوراً ضائعا وهو فى مواجهة مع شاب آخر لا يعرف له هوية .. وكيف يتم التفاهم بينهما... والقصة نفسها أفضل ما ينقلنا إلى هذا الجو المشحون بالتحفز والتقهقر والانكماش والخوف القلق.

* * *

ولأن المجتمع قطع كل علاقات الأمل بين الشاب الخارج من السجن وبين الحياة فقد أضحى هذا الهزيل الجسم الضعيف البنية، الأصفر الجلد «مثل الثعلب، يستعد للانقضاض» و«لم يعد بشراً».

وما أكثر الثعالب التى نصنعها كلّ يوم وكل لحظة.!!

- ٥ -

غالبا لا يخلو إبداع أديب - شاعراً كان أو قاصا - من محاولة للتعبير عن طبيعة الأديب بشكل ما... بعضهم يتوقف عند طبيعة الأديب فى مواجهة المجتمع ومدى الضغوط التى تمارس عليه سياسيا واقتصاديا وأسريا... وبعضهم يتناول أحلام الأديب وتطلعاته لنفسه وللإنسان عامة.. وآخرون يبحثون عن عناصر الإبداع لدى شخصيته: مكوناتها، دوافعها، سبل عرضها.

وفتحى سلامة فى قصة (حروف الكلمات .. حب) قدم نسجا فنيا محكما كسر فيه عنصر الزمان والمكان بالمفهوم التقليدى لينقب فى شخصية الأديب الذى وصل إلى مرحلة الشيخوخة فعاد طفلا.. ورفض الزمن الذى كساه ثوب الهرم وكلل جبهته بالغضون. وليس مستغربا فى حالته هذه ألاَّ يسلِّم بعبث الزمن فى شكله وهو مازال غض الأعماق، وليس مرفوضا أن يعاود معايشة الطفولة وهو فى سن الشيخوخة: فالطفولة هى التى خلقته إنسانا وأديبا، علمته مالم يكن يعلم: حروف الكلمات.. ومضمون الطفولة هو ليلى: حبيبته الطفلة ناقشة اسمه فوق الحوائط والأشجار وبالأزهار، فحاول أن يفعل مثلها. ونجح.

وبعد أن سلَّمتْ له مفاتيح (الأسماء كلها) اختفت. أخفتها التقاليد التى رأت أنها كبرت ولم يعد مقبولا أن تتجول معه فى الحقول وتجرى وراءه وتركب الحمار والنورج.. امتدت يد المجتمع بالفساد وحجبت الحبيبة الصغيرة عن الحبيب الصغير... حجبت حواء عن آدم.. حجبتها حجابا ظاهريا وفى الأعماق مأوها. هذه الأعماق تجترها الآن

من حين لآخر والطفل أضحى أديبا كبيراً يتحدث فى الإذاعة المسموعة والمرئية ويكتب فى الصحف... فتبدو له ليلى فى [illegible] وتبدو له كل الأشياء..

قد نرى ليلى طفلة حقا، وقد نراها شيئًا آخر إلا الطفل... فهى دائما مقترنة بالقلم والورق وشجرة النبق والترع، وهى التى علمه حبها... فليلى ليست دما ولحما مجردين... إنها شىء اخر غنينا له وعشنا به وله ودافعنا عنه بعشق.

ولحظة القصة متحركة فى جميع الأزمان. فليست فى زمن الطفولة، وليست فى زمن الشيخوخة... إنها متداخلة (مضفرة) معا من هذا وذاك تداخلَ شخصية الإنسان نفسه... والمكان كذلك له الوجود والحركة المتطورة... فالزمان والمكان بطلان من أبطال القصة.

وعلى الرغم من أن القضية الظاهرة فى القصة هى أهمية الحب فى صنع إنسان مفيد للمجتمع فإنًا نرى قضايا أخرى تطل من جنبات الفكرة الأساسية مثل المدارس الخاصة فاقدة الحس الإنسانى التى لاترعى واجبا عاما، ولا ترى غير المصلحة الفردية: «المدرس لا يهتم بى إنها مدرسة خاصة من يدفع يدخل، ومن يدخل عليه فقط أن يجلس ساكنا، فالضرب مباح والمدرس لم يؤهَّل لما يقوم به، إنه أيضا ساخط على حظه.» .!!

والوقفات النفسية مختلفة الأبعاد تتداخل فى القصة بحيث لا نفاجأ بانتقالاتها.. يقول عن طفولته مع ليلى الصغيرة: «قربت وجهها الملتهب من وجهى وجدتنى أقبلها شعرت بلسعة حارة فى فمى،

صاحت ابنتى: انتظر يا أبى.. الطعام مازال ساخنا»!!.. فاللسعة لم تكن من القبلة الطفولية التى يسترجعها الآن وهو الشيخ بل من (الشوربة) الساخنة التى قدمتها ابنته له فتناولها بغير وعى.. حالة الاندماج الكاملة فى الطفولة ومع القبلة وحالة الوجود الظاهرى مع الشوربة وابنته وحفيدته!! .. إنها جذورنا المتغلغلة داخلنا.

فطريقة الاسترجاع التى قام عليها شكل القصة منسوج جيداً ولا تكلف فيه ولا انقطاع لخيوطه المتواصلة.

* * *

(حروف الكلمات.. حب) تصوير لأعماقنا جميعا - أقصد الأدباء - أخذتنى وأنا أقرأها عن الرغبة فى نقدها... أحسست أنها شىء منى. وكلما انتزعت نفسى من خيوطها ونظرت بعين الناقد كلَّت هذى العين وغشيها النعاس وانسابت حالات الحب من (حروف الكلمات) إلى خلاياى.!!!

فى لحظات الهروب من وجدان القصة التقطتُ تعبيرا خطابيا برزت فيه شخصية الكاتب للقصة وليست شخصية البطل - الذى هو أديب أيضًا - العبارة تقول موجَّهة إلى القارئ: «ألم أقل لكم إننى أتخيل كل شىء» وهو يتحدث عن نفسه وإلى نفسه، فلماذا ينتقل بالهمسْ إلى استيقاف الجمهور لفرض هذا السؤال؟!

- ٦ -

لكل شىء بديل فى قصة (البدائل)... الزوج له بديل، والسرير له بديل، والمنزل، والعمل، والأصوات... والبدائل هل تتجه إلى الحسن أم إلى السيئ؟!

على الرغم من أن الزمن يتقدم إلى الأمام بالناس والحياة فإن القصة تقول إن البدائل فى مجتمعنا دائما سيئة.!!

فحينما ذهب ولى الأمر ـ أى الزوج ـ بكل ملحقاته من صوت يناديها فى الصباح، إلى مشاجرات زوجية خفيفة محببة، إلى شوق وانتظار ورغبة.. حل محل هذا كله صوت الأم ومنزلها وسرير الأخ.!!. وهل تفيد هذه البدائل المرأة الشابة الزوجة فى شىء؟!

وحينما فقد الرجل منزله وزوجته عوضوه عنهما بالسجن والجلاد.!!

إزاء هذا الوضع فى أى مجتمع هل يمكن أن يحدث تقدم خطوة واحدة؟!

وما الدافع إذن إلى فقدان شىء ما وإحلال بديل له؟؟ .. الدافع هو المغامرة واستغلال المواقع فى التدمير واللعب بمقادر الناس... فقد نشأت الأزمة ـ فى القصة ـ من تصرف الضابط ـ حديث التخرج صاحب العلاقات الواسعة بالمسئولين والمخابرات ـ أراد أن (يلاعب) زوج أخته الذى تشاجر معها مشاجرة صغيرة كيما يعرف قدر أهلها.!! وكان هذا التعريف بأن أوعز الضابط لأحد أصدقائه ممن هم (فى خدمة الشعب) للقبض على زوج أخته وسجنه لمدة يومين ثم يخرج بعدهما... وفعلها (القائم على خدمة الشعب). ولكن العملية لم تكن مجرد (ملاعبة) بل جلْد، وإغراق فى الماء، ونصب فوق العروسة، وصدمات بالكهرباء.. ولم تكن لمدة يومين بل لأجلٍ امتد فى المعتقل حتى عمى الرجل الموظف الذى لم يفعل غير الجلوس «أمام التليفزيون

يشاهد برامج الأطفال وسينما الأطفال» . الرجل الذى لم يعرف غير حب زوجته وسؤالها عما لا يعرف، وهى تجيب، ويفعل ما تقول.. ولا يعرف غير الانتظام فى العمل.. تحول هذا الإنسان الوديع إلى مجرم خطير وهو يقف أمام المحقق ينهره: «لاتتخابث، نحن نعرف عنك كل شيء. فلا داعى للمراوغة وسوف نرغمك على الكلام».. وهو لم يفعل شيئا إلاّ إذا كانت آلام فتحة الشرج التى تؤرقه جريمة.!! أو مشاجرته مع زوجته وخلطه الأرز بالملوخية والتهامهما جريمة، أو مشاهدة برامج الأطفال جريمة!!.. ربما كانت كل هذه التصرفات فى نظر هؤلاء (الآدميين) خطراً على الأمن العام وتستحق أن يُعتقل من يمارسها حتى تعمى عيناه.!!

قضية خطيرة تناقشها القصة - ضمن ما تناقش - هى قيمة الإنسان المصرى فى بلده: لا قيمة، لا أهمية، لا وجود، إلاّ لدعابات أولى الأمر ولهوهم.

وبسقوط هذا الإنسان الزوج الموظف فى قبضة (العدالة!!) انقلبت الأشياء كلها.. ولم يتوقف التعذيب عليه وحده فى داخل السجن بل تعذبت شرائح اجتماعية أخرى خارج السجن: الزوجة، أمها، أخوها - سبب المأساة المباشرة الذى انتحر فى النهاية - فكأن البلد كله تحول إلى سجن واسع.!!

والأمل - الطفل الذى انتظرته المرأة وزوجها عشر سنين - سقط، وضاع، ولم يعد هناك غير العقاب الى تمثل فى إطلاق الضابط أخى

الزوجة النار على نفسه وموته منتحراً.. وليس هذا بحلٍّ لجو ملبَّدٍ بالظلم. وليست القصة تدرى «من الظالم ومن المظلوم؟ من منكم أعدل من أخيه» وهذه التساؤلات التى تطرحها القصة قدمت لها إجابة بنفسها.. فالمظلوم هو ذلك الموظف الذى هو أنت وهم وأنا.. والظالم هو صاحب الزنازن والمشانق.

لكن الصمود يبعث لدينا وهجاً من الأمل: صمود المسجون بلا سبب متقبلا التعذيب بقوة وجلد، وانتظره منهم فلم يقض على روحه المعنوية الشامخة وإنْ هدَّ جسمه وكفَّ عينيه عن الرؤية.. ظل دائما صامداً و«كان صادقا عندما صارحهم برأيه الحقيقى فى كونهم حميرا»!! إنهم حقا حمير.. فهل نحن - الآدميين - الذين نركب الحمير أو هى التى تركبنا؟!

صمود المظلوم هنا كان فكريا. العزلة علمته الحكمة، فتمسك بالخاتمة وآمن بالنهاية التى لابد أن تكون فى صالح المظلومين.. كان صموداً فكريا إيجابيا ليس كلاميا بدون فعل.

* * *

(البدائل) قصة عاقلة اختارت شريحة صغيرة من المجتمع، وعرضت من خلالها أمراضاً تكاد تفتك بجسم هذا المجتمع.. أمراض مزمنة لم تُتخذ خطوات إيجابية لعلاجها بعد، بل مازالت تستفحل حتى أصابت الناس بما يشبه الجمود والتبلد الظاهرى.. فليس بعد الموت موت.!! ولكن هذه حالة مؤقتة - ولو طالت - بدليل تلك الأنات التى تفيض بها من حين لآخر.

وتأثر الأديب بفكر الصوفية وتطهير النفس بتعذيبها «وأحس أنه تطهر، وأن جسده أصبح خفيفا ولطيفا».

وفى حالات التضرع والدعاء تسرى الموسيقى فى بعض تعبيرات القصة: «يارب الكون لك الحمد»، «يا رب الكون لك الشكر».

ولو استغنت القصة عن السطور الخمسة الأخيرة من أول تعبير: «لايمكن!!» لاحتفظت بسخونة النهاية، وأطلقت خيال القارئ لتصور حال الزوجة بعد انتحار أخيها الضابط.. فالكلمات التى تضمها هذه النهاية تقليدية منتظرة أطفأتْ حدة الصدمة.

- ٧ -

موجات يأسٍ صارخة انطلقت لتغرق كل حُلم أبيض وكل نظرة للأمام فى قصة «الموت يأسًا».. والعنوان يحدد خط القصة ويرسم إطارها منذ قراءته، ويكاد القارئ يلم بالفكرة العامة من خلاله، فأساء للعمل الفنى أكثر مما أضاف إليه.

خواطرهمّ متشابكة متكاثفة كانت عبئا ثقيلا على الأديب فتخلص منها بتفريغها على الورق فى شكل هذى القصة.. إنها ـ على صغر حجمها ـ تقدم وصفا لحياة طويلة لمواطن مصرى: أزمة المواصلات والطرق، والغبار، والفقر، والديون، والأسرة... وهو ممزق وموزع بين هذا كله.. لا يدير عجلة ولا يحرك ساكنا بل يقف سلبيا مقيداً فى انتظار الموت.!! حتى إنه يرفض عمل بحثٍ لينال عليه مكافأة.. ومن يضمن أن ينالها؟! قد يقدمه ولاينال، ولو كانت من نصيبه سينالها بلا بحوث.!!

القصة واقعية دون أية رتوش. كأنها تحكى عنك وعنى وعنهم ونحن نقرأها. ونتعاطف مع الشخصية الضائعة اليائسة لأنها نحن.. ولكن لا يكفى أبداً أن أكون مؤمنا بالجزاء فى الآخرة كحل ميتافيزيقى لمشكلة دنيوية... سائق التاكسى الذى رفض توصيله والذى صدمه بمقدمة سيارته ظالم و«رجل من أهل النار» و«الظالم فى النار»و«المظلوم فى الجنة».. إذن فلنمت تحت عجلات السيارات فى انتظار الجنة لنا والنار للقتلة.!!

إزاء هذه الفروق الشاسعة: الطريق مزدحم بالسيارات وهو لا يجد مكانا لقدميه. والتناقض فى العلاقات الاجتماعية: «إعلانات السينما تتحدث عن الحب».. إزاء هذا يشتعل قلب معظم الناس غيظا ويزدادون خنقا وكراهية للنظام المغالط لنفسه وللأكاذيب والنفاق.. وماذا يفعلون بحنقهم؟!.. لا شىء.. إذن فليموتوا بغيظهم..!!

القصة ضمت صورة تلخص حال غالبية الناس فى المجتمع المصرى، وتنطلق من إحساس صادق ونفسٍ يائسة، تقول: «الأيام مثل حبل طويل أسود يمتد»... فهى حبل، وطويل، وأسود، ويمتد.. كل تعبير من التعبيرات هذى يضيف بعدا جديداً لما قبله بما يوحى فى النهاية بحبل المشنقة الملفوف حول أعناقنا جميعا.!!

ويقول: «أندلق إلى الشارع» ويعيدنا هذا التعبير إلى قصة (البدائل) بما يؤكده من حقارة قيمة الإنسان فى مجتمعنا بحيث إنه (يندلق) كماء الغسيل أو سلة القمامة مثلا.. ويضيع بعد ذلك فى الشارع.!!

يمتاز قلم فتحى سلامة - من خلال قراءة هذه المجموعة - بمادة الريفية الصادقة الأصيلة.. قد يعبر عن الريف وطبيعة أهله ويناصره بشكل مباشر كما فى قصة (الرحلة) و(عبس وتولى) و(عندما حضر).. أو يستعيده ويعايشه ويحن إليه ويقدمه كأصلٍ لنا وتكوين متغلغل فى أعماقنا كما عرضه فى قصة (حروف الكلمات.. حب).

وكلام فتحى سلامة عن الريف ليس ككلام غيره، ولا يعرضه على أنه.. حدائق غناء، وفلاح يركب حماره ويجر بقرته و(يرقع) بالموال فى سعادة وهو ذاهب صباحا إلى غيطه لينطبق عليه قول عبدالوهاب: محلاها عيشة الفلاح!!.. وفلاح عبدالوهاب هذا لم يكن له وجود وليس له وجود الآن.!!. إنه فلاح الأغانى.. أما فلاح فتحى سلامة فهو فلاح مصر الحقيقى: رجل يعمل بِجد ويعرق، وله طموحه البسيط كإنسان قد لا يحققه وقد يحققه ويسلب منه (قصة عبس وتولى)، وعلى الرغم من ذلك يعشق الأرض.

والأديب يؤازر الاشتراكية بمفهومها البسيط الذى عرفه جَدُّكَ وجدى: أَنْ أشاركك لقمة الخبز والبسمة والدمعة.. وعرض موقفه هذا فى (عيون الأصدقاء) على أنه طبيعة متأصلة فينا، وإن كان ينال من يمارسها الآن جزاء سنمار.

هناك قضايا سياسية أعرب الأديب عن موقفه منها صراحة فى (البدائل) و(عيون الأصدقاء). وناصر الشعب ضد الطغيان، ووقف مع الضعفاء وقفة كل المفكرين الأحرار.

وقد يبدو الريف بشكل غير مباشر فى قصص (الرحلة): فى مواقف أبطالها وسلوكياتهم الطبيعية حتى وإن كانت القصة تتناول قضية أخرى غير متعلقة بالريف وحده.. فهمام المردينى فى (عيون الأصدقاء) شاب بسيط الحال ولكنه يفتح حجرته لكل أصدقائه يأكلون ويشربون وينامون.. وهذا كرم ريفى غريب عن المدينة التى نعرفها جيداً.

والمكان يشارك فى بطولة قصص فتحى سلامة.. قد يبدأ قصته به (عبس وتولى) ويظل يتخلل المواقف ويساعد على إبراز طبيعة الشخصية.. والمكان لديه بعيد عن الارستقراطية، ليس القصور ولا الدواوين ولا المصايف ولكنه: الكَفْر والنجع، الصحراء والخيمة،القرية والعِزْبة، السجن والمعتقل، الشوارع والمحطات.. وأبطاله كذلك من البيئات المتوسطة سواء فى الريف أو المدينة .. صور الأغلبية.

بذا يصرح فتحى سلامة بانتمائه للشعب وارتباطه الدائم به وحمله همومه.

* * *

٢٤ / ٧ / ١٩٨٨

صدأ القلوب... الواقع والخيال

لم أقف حائر الذهن مضطرب القلم مثلما أمثلى الآن فى حضرة (صدأ القلوب) أحدث المجموعات القصصية لمحمد قطب... ونبع الحيرة ليس إبهاماً يكلل المجموعة بالظلام الدامس، ولا اضطراب الرؤى فيها.. فصدأ القلوب بعيده عن مثل هذه الأمراض الخبيثة الجديدة، وفوق التخبط والظلام والإبهام.

وهى مع هذا ـ تنأى بنفسها عن الوعظ والخطابة إلا نادراً ـ وترقى بأدائها هذا ليلمس ذرا الخيال، وتتعمق به لتغرف من أبعد الأعماق فى النفوس.. وربما كان هذا هو داعى حيرتى معها، وأمامها..

وربما كان مبعث الاضطراب كذلك أنها تكشفنى أنا شخصياً أمام نفسى: ضعيفاً محاصراً مخذولاً من الوطن، ومن الناس حتى الزوجة نفسها.

وتكشفنى وأنا أهرب من المجموعة العميقة شبيهة المحيط المتلاطم، لا لقى بنفسى بين أحضان جداول وأنهار وديعة سهلة من الكتب التى لا ترهق الذهن، ولا تنكأ الجراح، ولا تكشف ضعف النفوس، ولا تفضح زمان التراجع والانهيار، ولا تنبئ بقسوة الغد.. أهرب من هذا المحيط الهادر الثائر لضعف قاربى النقدى، فأرانى عائدا اليه، محوطاً به من كال جانب.

الشواغل التى تدفعنى دفعاً عن الإدلاء برأيى فى المجموعة الجديدة لمحمد قطب، هى نفسها التى تشدنى وتعينى إليها: فهل من الزوجة مثلا مهرب؟!!

كلما رأيت الزوجة عند محمد قطب فى قصة (التجاعيد) وقد تجسد فيها غول مايسمى بالانفتاح الاقتصادى وترى القيم العظيمة واشتشراء الإحساس بالضياع... قلت: إى والله لقد قلت ماكنت أريد».

وأرى الزوجة أسى العذاب كله والضجركله بضجها وانفلات لسانها وحتى برائحتها القاتمة فى (تراجيع الصدى والصمت) فأقول لقطب فى السر طبعا ـ لقد أنفعتنا يا رجل!!

يتوقف القاص عند معاناة جل الازواج، وخاصة من أهل الفكر ودعاة المعنويات، أمام الزوجات النكديات الباثات سمومهم فى كل حرف من حروف اللغة، حتى ليتمنى المرؤ لو أن اللغة لم تخلق!!،، أو لم يكن لها وجود!! فهذا شأن المرأة النكدية سليطة اللسان فى قصة (قطع اللسان)..

وإزاء هذه الصور الحياتية اليومية التى يعانيها الرجل المضطهد - تبدو المرأة فى المجموعة كما لو كانت تمثل السلطة التنفيذية فى كل منزل، وتمارس ما تمارس تلك السلطة من قهرو واستغلال وكبت ضد الرجل أو الشعب!! فيستحيل التواصل الحميم بين السلطة والشعب حتى تصبح ممارسة الجنس مع الزوجة السلطة باردة بليدة وأمراً قدرياً محتوماً فى (إنكسار الضوء).

المرأة فى (صدأ القلوب) ليست المرأة، والرجل ليس مجرد ذكر يأكل ويعمل وينام، بل علاقة الاثنين معاً هى ملخص علاقات المجتمع كله ببعض من أقتصاد وسياسة ونفوذ ونفور وكره وحب.

وعلى الرغم من جمود هذه العلاقة بين فئات المجتمع كله وسيادة روح المادة والنفعية و«التهليب» وكل مفاهيم الجهلاء والأثرياء رموز هذا الزمان فإن الرجل - أو الشعب - لا ييأس من البحث عن الحل، الذى يتداخل فيه الواقع مع الخيال، ولا يستطيع البطل أبداً أن يقيم حداً فاصلاً بينهما..

لقد رأي حلمه: محبوبته وتتبعها، ووقف أمام بابها.. ثم اختفت.. وبدت، واختفت .

وهو فى حالة لا بالمنام ولا اليقظة ينشد أن يتجسد الحلم كائناً سوياً أمام عينيه من خلال لوحة صديقه الرسام فى (إنكسار الضوء) .. لكن الريشة أو الفن يعجر أيضا عن تجسيد الحلم واقعاً..ويظل البطل يطارد حلمه، ويطارده الحلم فى كل الوجوه الحساسة حتى يقوده إلى الشرطة

والنيابة مخبولاً مجنوناً مضطهداً من الجميع... لكنه مازال يحلم فى امرأة لا كزوجة، ولا كالنساء ولا كالشجر ولا كالبحر ولا كالمطر... فكل هذا كائن أمامه.. إنما كائن آخر لم يخلق بعد فى هذا الوطن.. ربما كان يحمل أحرف (الحرية) !!

* * *

فالنساء إذن ليست هى النساء، والقلوب كذلك ليست هى القلوب.. ولا يستطيع مدقق أن يعبر.. المجموعة بدون أن يتوقف على مفردة (القلب) ومشتقاتها لدى محمد قطب المشبع بالروح الصوفي - لا باللغة ولا بالشكل - فالعنوان نفسه كل مكلل بهذه المفردة (صدأ القلوب) .. ومع الاسترسال نلمس قلباً غير القلب. قلباً يبدأ حديداً، ثم دماً ولحماً، ثم خيالاً وانطلاقاً..

وهو فى كل الأحوال كأنه واحد، وإن لم يكن واحداً: يبدأ فى قصة (صدأ القلوب) متجسداً فى (قلب) .. أكره السيارة.. ثم تسرى فيه الحياة فيحس بطل القصة أن القلب لا السيارة بل له هو، وأنه يتوجع، ويشيخ كما تشيخ قلوب البشر.. ويخشى عليه من الضغط ومن قبضة الميكانيكى الذى يصلحه... ويرمى القلب فى النهاية .. فلابد من التجديد والتغيير.

وليس قلب السيارة الحديد وحده الذى يكسر ويرمى.. إنما كان بداية لقلوب كثيرة ستكسر وترمى.. فى (تداعيات حزينة) : «بأن الاحمرار فى الطرف والتيبس فى القلب، فأدرك أن ثمة احتراقاً أصابها.. وأن قلب زوجته التى تولع «بكل شئ تراه عند الآخرين»...

وبعد أن.. «امتلك القلب الأخضر» فى (تسفرة الحلم) وذهب إلى بلاد الزيت الأسود ليوفر لذاك القلب الأخضر عشاً، عاد ليجد القلب الأخضر قد استقر فى قبضة «رجل بترولى» تفوق منه روائح النفط والدينار والدولار ويرتدى جلباباً أبيض. وقد اشترى الجيبة تحت مسمى الزواج !!

فالنفط هنا لوث القلبين، بل قتل أحدهما الحبيب - وخدر الآخر المحبوبة.

وحينما تتكسر قلوب السيارات، والبشر.. يتجه الإنسان - أو المصرى تحديداً - إلى قلب آخر قد يجد فيه حلماً غائباً: قلب الوردة... «ويقترب منها، حتى كاد الأنف يلاصق القلب.. قلب الوردة» فى قصة (انكسار الضوء)..

ولم يقتصر انكسار القلوب: وجراحها على البشر والسيارات.. فقط!! بل يمتد إلى النبات كذلك ... ففى ثمرة الزمان «ازداد الفتق حتى وصل إلى القلب» ص١١٥.

* * *

كل شئ لدى قطب - بمجموعته له طعم مختلف عما زلفنا، وله كيان ربما يغاير ما اعتدناه حتى اللغة نفسها ليست لغة القصة القصيرة العادية، ولا يبدو وراءها قاص خبير فقط.. إنها لغة أقرب ما تكون للشعر، ووراءها مبدع: تتلبسه روح شاعر... ونادراً، ما تمر جملة مجردة من الخيال، من الصورة الشعرية السامية، . من المفردات الدقيقة «اللابسة» فى الجملة بدون زيادة أو نقصان.. كأن المبدع يملك

مفتاح العربية، يفتح مايشاء ويستدعى ما يرغب من ألفاظ، ويطرد ما لايريد من عبارات..

فلننظر مثل هذه الجمل: «جابهتنى بسمة ثرية تأكل الوجه كله» ص٥ فالبسمة تستطيع أن تجابه شخصاً أمامها بعد أن «أكلت» وجه صاحبها !! .. والمجابهة، والأكل تضع البسمة فى مقامها من وصف الشخصية.. فليست لا مرأة ولا الوجه لأنثى.. لأن بسمة الأنثى لا تجابه إنما تأسر، وتسحر، وتسكر، وتخدر، وتثير.. وهى لا تأكل الوجه كله.. لأنها محسوبة مرسومة محكومة!!

«وهبت فى المكان موجة من العيون اللاقطة» ص١٣ .. العيون... موجة.. كثيرة.. متواصلة، وقد «هبت» الموجة.. ففاجأت المكان كله، غطته، افترشته، احتوته.. وكثير جداً من المفردات اختصرت فى تلك الكلمات الجامعة.

و«ضحكتك غيمة من الضوء تظلل الوجه وتنعش الفؤاد» ص٣١.. فإذا كنت صيفاً فالضحكة غيمة تقيك القيظ، وإذا كنت شتاءً فالضحكة ضوء يبث التفاؤل والحياة والدفء.

ولا يتوقف أثرها عند الوجه ـ الظاهر إنما تتسلل وتسرى إلى الفؤاد تنعشه.. الله!!

لنلتقط جملاً قليلة مضيئة نستحلبها فى صمت ولذة واندهاش: «بياضها يترجرج كموج بحيرة هادئة» ص٣٩ .. «كانت البنت الحلوة خميلته وتعريشة حبه» ص٤١ .. «ولاح فى العين البحيرة زوارق الغد الجميل»ص٤٥ .. «هل جاءنا الخواء فجأة، وهبط علينا ناسجاً خيطة

المترع بلزوجة الصمت والبعد والفراغ؟! أم كان نبتة مستورة طمرها الوهج الأول فى ربيع الأيام الأولى؟!»ص٦٤- ص٦٥ .. وعلى الرغم مما شحنت به هذه العبارة من صور فإنها جاءت طويلة بما لا يناسب قصة قصيرة.. وبدت كأنها قطعت من رواية..

أما جمل كهذه: «كادت الأرقام تفلت من إطارها لتصفعنى» ص٧٣.. و «قبل أن تكتب الشمس شهادتها» ص٩٧.. و«سبحاً معاً فى مياه معتقة بأمل يترسب فى الأعماق» ص١٤٩.. ففيها لذة الخيال وخفة الاقتضاب.

ومن انتقاءات المبدع لألفاظه فى داخل الجمل قوله: «كان يصر طعامه فى منديله الخشن»ص١٠ ولا أظن لفظة بديلة للفظة «يصر» يمكن أن تحل محلها..

وقد يمنح المفردة الواحدة دفقات شعورية تجعلها تجتاز حدود المعجم إلى معان أرحب.. ذلك مثلا حين يقول: «إن البنت التى كانت حبة قلبى يوماً قد تحتاج إلى قلب القلب حتى تذوب طبقة الكس الصدئة» ص١١.. «القلب» الأول لم يتغير.. مازال بضاً دافئاً حراً.. «القلب» الثانى مصدر يحمل معنى التجديد والتطوير أو الانتقال من الجمود إلى الإيناع.. «القلب» الثالث هو محور الجملة بعد أن ضعف ، صدئ، برد .. فالقلوب الثلاثة تختلف ، ولا يمكن أن يتسرد إحساس ما بالتكرار فى إيرادها.

لكن التكرار قد يقع فعلاً فى جملة كهذه: «فجأة نهشت يده القلب «الصدئ» ورماه.. كان منكفئاً.. ضرياً «صدئا»، مهملاً.. ولا ح كما لو

كان يئن أنته الأخيرة» ص١٢ .. فالصدى تكررت مرتين بدون ظلال جديدة.

وربما قادته ثقته فى قدراته اللغوية إلى بعض المزالق أو الاستهواء اللغوى فى قوله: «وقف الفتى الصغير اليافع أمام المحل» ص١٦ .. ولا يستقيم أن نجمع بين «الفتى الصغير» و «اليافع» لأن اليافع مرحلة سنية تلى «الفتى» وتسبق «الشاب».

* * *

إذن يسعى محمد قطب إلى أن يكون جديداً فى أدائه القصصى: شخوصاً ولغة ورموزاً.. لكن القارئ لا يتوقف عن هذه الإمكانات فقط، بل تأسره بعض القصص الإنسانية التى يمكن أن ترتدى ثوب المجتمع المصرى وأزمته الاقتصادية والاخلاقية والفكرية.. ويمكن كذلك أن ترتدى ثوب الإنسانية العامة بدون ارتباط بزمان أو مكان محلى ضيق.

ومن يعش لحظات بين أحضان (الحلم يأتى غداً) فلسوف يسخط على الظلم والقهر والخداع والديكتاتورية التى تئد أقل أحلام الإنسان الضعيف فى مأوى يقيه الأعين، ويحفظ له الخصوصية والتماسك الأسرى..

فهؤلاء الناس اكتظت بهم مساكن الإيواء: كل أسرة فى حجرة بلا باب، ويحلم أحدهم بصوت عال فى امتلاك شقة.. يتسرب حلمه ليلاً من حجرته إلى كل الحجرات الملتصقة بها.. مع الصباح يظن شركاء

البؤس والمأساة أن الأمر جاد وحق، وأنهم سنالون شقفاً لا محالة، على يد رفيقهم الغافل هذا.

خرجت الناس وراءه، بعد أن صدقوا حلم اليقظة، واضطر هو لتصديقه.. وساروا حاملين أطفالهم وأحلامهم لاستلام الشقق الجديدة، عند أول باب أغلق فى وجوهم، والثانى والثالث.. والناس تتجمع وراءهم.. وتسير حيث يسيرون .. فالحلم عام وليس لهم وحدهم.. ولم يعد أمامهم إلا النهر ليعبروه إلى حيث يشتكون «للكبير» ليمنحهم حق المأوى.. ولا تراجع عن هذا الحق ولو بالموت..

نُسف الكوبرى وراء الكوبرى..

فعبروا النهر بأرجلهم.. غرقوا جميعاً بأحلامهم وأطفالهم وآلامهم.. ألست ترى نفسك غارقاً معهم؟! إنى أرانى؟!

القصة تحريضية فى زمن تمتلئ فيه القلوب بالغيظ، واليأس مما نال البشرية من تدهور وضياع على يد حكامها وسياسييها والمتلاعبين بسذاجتها وطموحاتها..

وقد كان عرض الأحداث ـ كما قدمها ـ كافياً لتحريك المتلقى واستفزازه وشحنه..

ولم يكن هناك داع لبعض الجمل الخطابية من قبيل: «ضاع الحياء فى بيوت الإيواء» ص١٥٥ .. وما سبقها من جمل أخرى نادرة كقوله فى قصة (صدأ القلوب) : «لم يعد الهم مقصوراً على فئة الرواتب المحدودة، ولكنه تضخم وتمدد ومشى فطال الكل» ص١٩.

وإذا كانت المجموعة نفسها ليست مجرد أعمال قصصية راقية، وإضافة ثرية لهذا الفن، لم يلتفت إليها النقاد المشغولون بمصالحهم الذاتية الضيقة.. فإنها فى الوقت ذاته حكم بإدانة السقوط الجماعى الذى يعانيه الوطن، والتمزق واليأس، وفساد الأذواق والطباع..

وليس أدل على ذلك من أن الكثير من قصص المجموعة لم تنشر إلا بعد كتابتها بعشر سنوات تقريباً!! ما الذى حجبها عن القارئ فى وقت تهاجمنا فيه الكتابات الرديئة، والوجوه الرديئة، والأصوات الرديئة.. من كل صوب؟!

* * *

لقد هربت أو هرب منى القلم - وأنا أريد أن أسطر خواطرى عن (صدأ القلوب).. وهأنذا أعلن هروبى مرة أخيرة.. بعد هذه المحاولة؛ فمازال قاربى من البردى، ومازال المحيط ثائراً!!!

* * *

«أطلال النهار» .. بين تطرفين !!

بروايته (أطلال النهار) نبش يوسف العقيد في أعماق همومنا الكامنة الغافية، فاستيقظت ساخنة لاذعة مؤلمة.. هي لم تكن قد ماتت، ولن تموت، لكن غبار اليأس وكد الليل والنهار جعلها في وسن تلجأ إليه حيناً. وتهجره آخر.

يوسف القعيد نحت المسميات الحقيقية للأشياء ، ورسم مواقع الخُطا للعدو والصديق، وكشفنا أمام أنفسنا، فإذا نحن، وحوش - أحياناً - مع البائسين - أمثالنا - نراهم مجرمين يرتكبون فعلاً فاضحاً في الطريق العام، لأنهم لم يجدون مأوى يحنو عليهم، فناموا تحت ناقلة، تحركت فسحقت أجسادهم، أو جسديهما: صبي الميكانيكي والصبية الريفية، وألصقت تلك الأجساد النحيلة بالأرض.

وفضحنا القعيد أمام أنفسنا حين وقف بعضنا يصفق ويصفر للكلب المدلل الذى يجامع قطة مرفهة..

ولما كان متولى الأشقر: الحرامى الكبير أبو كِرش، رجلاً شبقاً إلى التهام كل شئ والسطو على كل شئ حتى «شرف» القطة. فقد تجرد من ملابسه، وتأهب لمنافسة الكلب فى قطته ليجامعها هو!! فعضه الكلب فى مؤخرته السمينة!! بين صفير وصخب وضحك بعض أبناء هذا الوطن المنكود الساهرين العابثين فى قصر «نانا»!!

فالوطن فى (أطلال النهار) وطنان لا يجتمعان، يعيشان (بين تطرفين: علب الصفيح، والبيت المبنى من العاج والأبنوس والذهب والفضة) . صفحة ٤٣.

* * *

ناس الوطن كلهم ها هنا واردون، ينسلون من قلم «يوسف» ويتناثرون بين (أطلال النهار)؛ كل واحد حسب دورة فى الحياة، وفى سياق الرواية الجديدة المحرضة الصريحة:

أهل الفكر والإبداع ممثلون فى هذا العمل من خلال الراوى أو الكاتب نفسه، ثم الكاتبة (صبرة عابدين) التى تبدأ معها الأحداث بأن تتلقى اتصالاً هاتفياً من منتج أو مدير فى المجال الفنى، يطلب منها تنفيذ المشروع الذى تقدمت به إليه منذ زمن لا تتذكره عن يوم (النصر الكبير)، أى نصر أكتوبر.. ليقدم للناس فيلما تتوافر له إمكانات مادية كبيرة، فى العيذ العشرين لذاك اليوم، أى بعد ثلاث سنوات ـ فى الرواية ـ من حدوثه.

على «صبره» أن تكون حرة فى تناول ما تشاء سواء أكان حياة الناس البسطاء أو حدثاً بعينه.. **لكن** عليها - حسب التعليمات - أن تفرغ رأسها من رأى اليمين - أو التيار **الدينى** - واليسار على السواء فى ذلك اليوم وما تلاه .. ذلك لأنه (**على الرغم** من كل التناقضات بينهما، **فإن** ثمة اتفاقاً ضمنياً على التقليل **من** جدوى النصر الذى تحقق وتقديم الاغتيال على الانجاز» !! ص ١٢.

وترى «صبره عابدين» أن **المعالجة** الفضلى للحدث تتمثل فى تقديم دفتر أحوال الوطن - بعامة ناسة - **فى** اليوم السابق على المعركة واليوم التالى له، ثم ما يشبههما بعد **سبعة** عشر عاما.. ولا يتسنى لها هذا إلا من خلال ضابط الشرطة **صديقها المدعو** (بدر بحلق)، والبحلقة هنا عمل من أعمال البصاصين، **فوظيفية** متأصلة فى اسمه!!

وبحلق ذاك (كل وجوده مركز بين فخذيه) ص ١٤ يريد أن ينزل صبره إلى مقام العشيق، وتريد **أن** ترفعه إلى مقام الزوج، فلا يتفقان شخصياً، كما أنهما مختلفان كل **الاختلاف** على وجه العموم.

وبالمصادفة يقع حدثان يصحبها **الضابط** معه إليهما، حينما ذهبت لزيارته وطلب مساعدته.. كان **الحادث** الأول مقتل طفلة ريفية قدمت إلى المدينة هرباً وجوعاً وتلقاها صبى ميكانيكى ووفر لها إقامة مؤقتة بالنوم ليلة وصولها تحت سيارة **نقل** - وهو معها - لم يمسسها ولا اقترب منها .. وحين تحركت السيارة كان ما كان من مقتلهما.. وذهب الضابط ليسجل الحادثة ممارسة (فعل فاضح فى الطريق العام) .. وتراها هى مقتل طفلين بريئين وجناية عليها.

أما الحادث الثانى الذى شاهدته فى اليوم نفسه، وفى الحى نفسه، لكن بالشطر الثرى المرفه منه، فهو حفلة (مدام نانا) وصو يحباتها وأصحابها فى قصرها.. ودفعها الكلب لممارسة الجنس مع القطة، وما وقع من عض متولى الأشقر فى ردفه المتدلى كبطنة.. ولم يسجل الضابط هذه الواقعة كفعل فاضح فى (قصر المرايا) أو منزل نانا، بل سجلها هكذا: (فعل غير فاضح فى قلب القصر الكبير)، ثم انتهت إلى مصالحة بين الكلب وصاحبته من ناحية ومتولى الأشقر ومؤخرته من الناحية الأخرى.!!

* * *

عند هذا الحد يفترق الصديقان الضدان: صبره وبحلق، لتحمل على كتفيها عبء البحث بين الناس والتجوال لمعرفة مابقى من ظلال فى نفوسهم، وما خلفه لهم النصر من آثار.

نرانا أمام ضابط الجيش ـ البطل ـ الذى قطعت رجله فى الحرب، فحرم من كل شئ بعد ذلك: من حرية الحركة؛ ومن رؤية زرقة السماء وتقلبها، فقد أقام بشقة أرضية؛ ومن مؤانسة أحد له: لا زوجة، ولا أب، ولا صديق غير ببغاء يصدمه دائماً بالحقيقة فيتخلص الضابط منه.. ويعيش محاولاً تعويض عجزه، وتضئيل اهتماماته من الدفاع عن الوطن وقيادة الجند، إلى متابعة زوجين جديدين جارين له، يمارسان حياة الحب والاستقرار والأمل التى لا يعرف هو أياً منها.. بل لا يرى من أثر كفاحه إلا أن العدو الذى دفعه إلى هذا الوضع، والذى دفن بداناته وغاراته آلافاً من رفاقه، هذا العدو يراه الآن صديقاً للساسة، ومتربعاً فى كل موقع من أرض الوطن...

وترصد «صبره» مقطعاً آخر من حياة أحد المواطنين: إنه الملتحى ذو الجلباب الأبيض القادم من الصعيد لقتل من كان (ربيب حكمت فهمى، وصاحب مغامرات العوامة ومصلح أجهزة الإرسال والاستقبال لجواسيس الألمان) ص ٦١ والذى تحول من بطل للحرب إلى صديق للأعداء، وعلى يديه تحولت نار الخرب إلى نار فى الأسعار، وأصبحت خيام المقاتلين (تباع فى المزادات، بعد أن تحولت فى منتصف الطريق - إلى خيام للمفاوضات) . ص٦١ .

وينجح الرجل الصعيدى فى مغامرته..!!

* * *

لم تجد «صبره»، ماتبدعه عن ذلك اليوم أو ذاك «النهار» الذى أضحى أطلالاً، فصمتت عن القول.. واعتذرت للمنتج!!

* * *

«الحدوتة» الحزينة البائسة، شيقة .. وإن لم تشدنا لما تحمله من إثارة شدتنا لأنها منا وفينا وعنا.. فهى ماضينا القريب، وحاضرنا المأساوى، ومستقبلنا الغائم..

وعلى الرغم من ذلك فالحكاية أو الحدوتة ليست كل شئ فى رواية (أطلال النهار) .. هناك الكثير الكثير مما وراء الحدث، وقبله، ومعه، على مستوى البناء الفنى.

الرواية جاءت دفقات متواصلة، كل منها تثرى الوجدان، وتستفز المشاعر، وتبقى لدينا شيئاً من الظمأ إلى المزيد نسعى لإشباعه بدفقة

جديدة، فتحدث لنا الحالة الوجدانية نفسها: من ثراء ورغبة، وظمأ، وشغف.. وهكذا تتكرر حالات النفس المتفاوتة من فصل لفصل. ولا تنحسم، بل يحسمها الكاتب نفسه من خلال بطلة الرواية (صبره) الممتنعة عن مواصلة النبش فى أغوار النصر الذى ضاع منا ، وسلب من بين أيدينا حتى صدق فيه قول القعيد - على لسان المحارب القديم - فى تصديره للرواية: «يا خوفى من يوم النصر .. ترجع سينا وتضيع مصر»..

لقد انتقل العدو خطوة خطوة، وأميالاً أميالاً من رمل سيناء المقدس إلى كل ذرة ثرى فى جنوب مصر ووسطها وشمالها، وفى الوطن العربى الأكبر، وفى حشايا إنسان هذا الوطن: إن العدو الآن ماثل أمام عينيه فى وسائل الإعلام، وفى أجهزة الانترنت، وفى معلبات المواد الغذائية المشبعة بالاشعاعات النووية، وفى النساء اللعوبات الصهيونيات الحاملات للإيدز، يتجولن به فى شوارع القاهرة الفاطمية، وحارات مدن الفيوم وأسيوط، وأسواق المنصورة وبور سعيد، وفى أسرة شبابنا!!

أزاح القعيد ذرات الغبار عن حزنى العتيق، وهو يذكرنى بحقيقة ضياع النصر، وسلب كل منجزاته، وقلب المائدة فوق رءوس المنتصرين وجلوس المهمومين الصهاينة فوقها.. لكنى تنفست الصعداء وأنا أرى معالجة هذه القضية فنياً - بعيداً عن مقالات السياسة وخطب الوطنيين المهمومين - رأيتها تعالج فنياً للمرة الثانية، وكانت المرة الأولى فى ملحمتى: (اليوم العاشر) التى صدرت عن هيئة الكتاب - خلسة - عام ١٩٩٣، وفرض عليها مايشبه الحظر، وأجهضت، بل ووقع

على ـ ككاتب لها ـ عقاب وقف النشر من الهيئة منذ ذلك التاريخ إلى وقت قريب .. لأن (اليوم العاشر) تكشف العدو الذى صار صديقاً، وتقدمه فى حجمه وطبيعته الحقه!!

ولست أخشى على القعيد و (أطلال النهار) هذا المصير فى هذه الأونة ـ على الأقل ـ لأن شعبنا، ومن يكممون شعبنا فى حالة ـ ربما ـ مؤقتة من الصحو، ولست أدرى إلى متى؟! وبعد ذلك لك الله يا قعيد!!

الرواية بهذه الدفقات الفنية، وبفصولها المتصلة المنفصلة أشبه ما تكون بمجموعة قصصية .. وقد قدم كل فصل ـ أو قصة ـ ومكانا وشخوصاً مكتملة وأحداثاً الروائى شاء أن يقول إن فصول المأساة ـ وقصصها ـ كثيرة وافرة، وهذى مقاطع منها .. وعلى من يشاء أن يكملها من نفسه، من حياته الشخصية .. فكلنا فى الهم «مصر» !!

وصياغة الرواية فى ثوب المجموعة القصصية تدع للمتلقى فرصة الصمت والتأمل والاجترار والتخيل مع نهاية كل فصل .. فيتحول من متلق سلبى يلهث وراء حدث مثير، إلى مشارك إيجابى يخط خياله خيوطا صامتة فى جسد العمل الفنى، ويربط بين الفن والحياة.

* * *

وتوسم لغة يوسف القعيد فى (أطلال النهار) بتحديد فاصل وحاسم فى بعض المواقف: يلخصها، ويفرق بين النو والظلمة فيها : كأن يقول مثلا: (كيف يتصالح الجوع والتخمة) ؟! ص ٤٩ .. فيلخص بدون استرسال وترهل ما الت إليه الأحوال من تناقض وتضارب لا لقاء معه أبداً.. ويقول كذلك: (كل وجوده مركز فى فخذيه) ص١٤ ،، فلا يكلفنا عناء التفصيل والإطناب لتوصيف طبيعة الضابط (بدر بحلق) ومدى

تحركه بالغريزة الجنسية وانطلاق منها وعودته إليها.. فلا مشاعر، ولا خيال، ولا عقل يقف إلى جانب العضو الجنسى لهذه الشخصية!!

كذلك ترتقى الجملة لديه، وتكسرا أسر التقريرية - فى كثير من الأحيان - لتنطلق فى تصوير شاعرى محلق، فندهش لصور جديدة من هذا القبيل: (نمل الخوف يسبح فى عروقها) ص٢١ حين يستعرض مخاوف الصبية الهاربة من الريف بطزاجته وسذاجته إلى المدينة الكبيرة «بزواقها» وتصنعها.. فالخوف أضحى نملاً، وجعل لنفسه حيزاً: عروقها، يسبح فيها.. فكم هو إحساس الإنسان بالغيظ حينما «ينغمش» النمل بأرجله فوق جلده؟! فما بالنا لوكانت تلك النغمشة داخل العروق، ولو كانت مستمرة ودائبة إلى حد السباحة: ذهاباً وعودة وإصراراً .. إنه تصوير لحالة الخوف سجله القعيد باسمه!!

تنافس هذه الصورة فى الجدة والابتداع عبارة: (لا مستهما نظراته حتى اختفيا) ص٥٨ .. لتأكيد الشغف بالمتابعة زوجين حبيبين، وهو لايملك من وسائل اتصال بهما غير العينين وبصاتهما..والعينان لا تبصان فقط، بل ترسلان نظرات تلتصق بهما.. كأنها شئ من لباسهما .. وهو ما يقرب هذه الصورة من صورة قديمة فى شطرة من بيت شعر تشبه النظرات الموجهة بأنها (نطاق من الحدق).

وجو الحصار الخانق الكاتم لأنفاس تؤكده عبارة: (تنسال العبرية من الراديو، وتندلق، تسح من أركان شقته كلها) ص٦١ .. والعبرية ليست أية لغة، وليست مجرد لغة، والرجل المحاصر هنا ليس أى رجل.. إنها لغة الأعداء، وهو بطل الحرب الذى قضى كل شباب العمر الجميل فى قتالهم، حتى بترت ساقه على أيديهم، فأضحى كسيحاً هكذا فى شقته..

كيف إذن يستطيع سماع الأعداء، بكل مايجلب له هذا من ألم ويأس وإحساس بضياع كفاح الماضى وشتات بريق المستقبل؟! .. ولا يسمع الأعداء عن بعد، إنما فى عقر داره، وعقر نفسه، حتى تفيض لغتهم، ويندلقوا معها وبها ليملأوا الشقة حنقاً وغلاً وهماً يغرقه، وهو الكسيح العاجز عن الحركة والسباحة وإنقاذ ذاته، فضلا عن إنقاذ الوطن.

الصور الفنية التى تفيض من القعيد متسقة مع الحدث، وخادمة له.. لكن أحيانا تخونه مفردة فى صورة .. وخاصة وهو يصف جمال النهدين فى الزوجة الشابة: (على صدرها يمامتان تحلقان أمامها) ص ٥٧.. والمعنى المقصود هو صغر الثديين.. لكن ما يصل من المعنى إلى القارئ - أو إلى على وجه التحديد - أنهما بعيدتان عنها، أو متدليتان أمامها، أو منفصلتان عن صدرها.. ولا يكون النهدان كذلك إلا فى حالة الترهل والكبر، واسأل المجرمين يا أخى وأهل الخبرة . والأدق فى هذا التعبير أن يقال: يمامتان تلتصقان بصدرها.. فى حالة وقوفها.. ويمامتان تنقران صدرها.. فى حالة مسيرها، لأن السير فيه اهتزاز خفيف لهما!!

وعلى الطرف النقيض من اللغة الراقية والغالبة فى الرواية، يسقط الكاتب أحيانا فى عبارات مبتذلة أو سوقية، ويصنعها هكذا كما ترد على ألسنة العامة، رغم أن قلمه لو تحرك فيها واجتهد لاحتال على سوقيتها وابتذلها، وأضفى عليها ظلالاً من التجديد.. مثال تلك العبارات:

همست «فى عقل بالها» ص٤٨، ورجال أنانيون «ينط كل واحد منهم ويجرى» ص٦٨ .. وقبلهما عبارة

حتى يخرجها من نافوخة ويخلص من حكايتها .. ص ١٦ .

وربما وقعت بالرواية أخطاء نحوية ولغوية قد تعود إلى المطبعة .. فلعنة الله على المطبعة حينما تخطئ فى اللغة !!

أخيراً إذا سمح لى العزيز يوسف القعيد أن أختلف معه فى رأى أورده عن الفراعنة بأنهم (كان أهم ما قدموه للبشرية مجرد قبور) ص١٠ فسوف أختلف وأرفض هذا الحكم المجحف، وإذا لم يسمح لى بالاختلاف فهأنذا قد اختلفت فعلا!!

* * *

قلعة الجبل .. و «بدعة» الرواية التراثية !!

حول عبارة «قلعة الجبل» أقيم بناء شاهق السموق، ثرى الدروب والسفوح والنجاد، على الرغم من أنه لم يستغرق غير مائة وثمان وأربعين صفحة من القطع المتوسط صدرت بقلم محمد جبريل فى سلسلة روايات الهلال.

يوهمنا العنوان «قلعة الجبل» بأننا سنرى العمال يرفعون القواعد من البناء الضخم القابع فى أحضان القاهرة، وأن صراعاً سينشب مع الزمن لإقامة هذا الصرح الحربى قديما الأثرى حديثا.. لكن هذا لم يحدث.. فلم تطل علينا القلعة كبناء وتاريخ بل كناس فى الذرى وناس فى السفوح، حاكمين ومحكومين، اللقطاء والأصلاء.. وما يقره العنوان من معنى أكبر رمزه إلى مركز الحكم الذى لا يعتليه ولا يمكن أن يعتليه الشعب، بل هو أضحى - منذ زمن لم يحدده - مقصوراً على فئة تتداول فيما بينها الصولجان.

وهذه القلعة - المحببة إلى أفئدتنا - تحولت فى رواية محمد جبريل إلى مركد للعداء والاعتقال والمؤامرات والخديعة، فانصرفت عن دورها المقامة بشأنه: دفاعاً عن الوطن: وحشداً للجيوش المتجهة للفتح، إلى مقر للقمع والقتل.

عائشة

فالسلطان خليل ابن الحاج أحمد - مجهول النسب ما بين جركسى وعربى، غير محدد العمل الأصلى ما بين مملوك ونخاس - هو سيد هذه القلعة التى اعتلاها حاكماً لمصر والشام والحجاز ونجد، بعد أن كان النائب الكافل للسلطان السابق متدرجاً من نخاس إلى هذا المنصب الرفيع بشراء الذمم وتحييد الضمائر، هذا السلطان اتخذ سياسة «التفقد» منهجاً موسمياً - وربما يوميا - ثابتا. وفى أثناء تفقده - أول مرة.

وقعت عينه الوحيدة - فعينه الثانية مخسوفة - على عائشة بنت عبد الرحمن القفاص بالشيخونية، ففتن بجمالها الباهر من دون النساء جميعاً، وسكنت فؤاده فبدأ يعيد النزول من القلعة والتفقد بين الناس علة يراها، وبدأ يبث حرسه ورجاله فى كل المنطقة بحثا عن عائشة بنت القفاص. حتى أحضرت اليه ومثلت بين يديه بغير وجل ولا هيبة للسلطان أو المكان. حدثته كما اعتادت أن تحدث سائر الناس.. فانبهر السلطان بشخصيتها العزيزة غير المتكلفة، واعتاد أن يرسل جنوده من حين لآخر لحملها إليه من منزل زوجها خالد عمار الوراق المثقف المستقيم السلوك المحب للناس والمحبوب منهم جميعا.. ثم رأي السلطان أن يجتبى عائشة فى قلعته، ويستأثر بها من دون الشيخونية وأهلها،

على غير رضا منها ولا ارتياح .. ثم وكل إلى أبيها وظيفة ذات قيمة بديوان حكمه: فملكه خزائن الدخل والانفاق والمال، وأطلق يده فى كل، واستأمنه على ودائع نفسه وملكه ثم بطش به فجأة بتهم السرقة والفجور واستغلال منصبه والطعن فى أمن السلطنة .. فى وقت هرب فيه خالد عمار عن أعين السلطان واختفى، وظل هكذا مختفيا حتى نهاية الرواية؛ وإن كان بعض أهالى الشيخونية يدعون رؤيته فى أماكن مختلفة من القاهرة وبهيئات عدة.

وحينما خرجت عائشة من القصر المخصص لها بالقلعة، واستجارت بدار خطيب أحد المساجد الورع التقى الفقيه الزاهد الذى شهد له السلطان قبل الرعية بالاستقامة والتقى، حينما اختفت عنده فتك به السلطان خليل بتهم الشعوذة والسحر، والانصراف عن الدين، واستغلاله فيما يغضب الله.

ووقع التنكيل بالشيخ جلال القاياتى قاضى الشافعية العادل الذى حكم لعائشة بالخروج من القلعة وحقها فى ذلك، خروجاً على رغبة السلطان.. ثم خلع السلطان الخليفة القاهر شمس الدين وسجنه أوقتله بعد أن أمر عائشة بالخروج من القلعة مادامت ترغب فى ذلك.. ثم استدعى شخصاً آخر يقال إنه من بنى العباس وولاه الخلافة، وحدد إقامته فى أحد قصور القلعة؛ فلا يحدث أحداً ، ولا يتصل بأحد، ولا يتدخل فى أمور الحكم، ولا يقرب السياسة، وإنما له كل التبجيل فى داخل قصره.

ومع توالى القتل والاطاحة بكل من يحجب عائشة عن السلطان، أو

يوسوس لها، أو يساعدها على هجر مقره، كان الشعب - أي أبناء الشيخونية ثم بقية الناس في القاهرة - يشحنون بالسماع، فالهمهمة، فالاحتجاج، فالتظاهر، فالمواجهة أخيراً مع جنود السلطان - المماليك - وحصار القلعة ونشوب المعارك الحامية التي مات فيها الكثيرون، وهربت عائشة، واشتد الضيق بالناس: جوعاً وتنكيلاً ونهباً واغتصاباً على أيدي جنود السلطان من المماليك الجراكسة الذين أكثر السلطان من جلبهم بصفتهم أبناء جنسه.. ومن ناحيته أصر السلطان على غضبه، بعد أن ملك كل أمور الدين والدنيا والقضاء والسيف، وأصبح هو القاضي والمشتكي منه في وقت واحد وبعد أهوال وخراب عم جميع ديار القاهرة والبلاد عادت عائشة إلى القلعة وحدها مواجهة السلطان بغير وجل، ومكتشفة – منه - أن كل الذين قتلهم وقعت عليهم غضبته لأنهم حالوا بينه وبين عائشة، حتى زوجته التي كانت أحب الناس إليه وأم ابنه الوحيد الذي توفي.

ويبدو آخر مراحل السقوط للسلطان حينما يطلب الزواج بعائشة فترفض، ويصعق هو، ولا يملك إلا شتمها وتهديها، ثم مما لأتها والتزلف إليها، وترغيبها فيما ينتظرها من سلطان وبعد عن عامة الشعب، وهي رافضة دائما وبإصرار لا يلين. حتى كانت الطعنة التي فاجأته من حيث لايدري هو ولا حرسه، فقتلته في الحال، وبقيت عائشة شامخة أبيه.

* * *

تسير الرواية في خط مستقيم، لكنه يرتفع كل خطوة وكل شبر فيه حتى يصل إلى قمة يهوي من فوقها البطل (السلطان) فينتهي عندها

عمل الأديب.. وحول هذا الطريق أقيمت علامات إرشادية ومحطات، أى وصف بعض الاماكن والمشاهد والنفوس أيضا. لكنها تسير جميعا فى اتجاه تأكيد الحدث الأساسى الذى بزغ منذ بدايات الرواية ؛ حين رأى السلطان وجه عائشة. وكل ما يلى ذلك من أحداث قائم على رغبة السلطان فى الاستئثار بهذا الجمال، ورفض صاحبته له، ثم رفض عامة الناس وخاصتهم باستثناء خدم السلطان وعبيده وحرسه طبعا.

فمن يا ترى هذه المرأة التى اسقطت فى كوثرها - بدون قصد - حاكم مصر والشام والحجاز ونجد ؟! هل الجمال يفعل هذا؟! إن لديه كل الجمال إن لم يكن من بلاد العرب فمن بلاد العجم. هل هى الرغبة الجنسية التى اشعلتها عينا عائشة؟ كل الوقائع - فى الرواية - تؤكد أنه لم يقربها، ولا لمسها، ولا رغب فى جسدها .. وأقصى ما فعله إعرابه عن حبه لها ورغبته - آخيراً - فى الزواج بها، وهى بنت القفاص ومنطقة الشيخونية وزوجة واحد من العامة عمله نسخ المخطوطات وبيعها.. إن هذه السمات نفسها: إنتماءها للشعب: نشأة وزواجاً وحبا، وإباءها فى معاملة السلطان وعزة نفسها أمام ذلته، وشخصيتها الروحانية - ويلاحظ أنها لم تنجب من خالد زوجها أى أنه ليس هناك دليل على اللقاء الجسدى المباشر بينهما - ثم رفضها أخيراً الزواج من أكبر رأس فى هذه البلاد كل هذه السمات هى مرتكزات العظمة فى شخصية عائشة.. بل إن اسمها نفسه (عائشة) يحمل شيئا ما: من الدين والتاريخ والرمز.. يعيدنا إلى عائشة زوجة الرسول: المثقفة المحدثة الفقهية السياسية أم المؤمنين، أى أم الشعب بمصطلحاتنا الحديثة.. وعائشة تعنى أنها تعيش وستظل كذلك.. فمن يا ترى أم الشعب هذه التى لا تموت؟! إنها أم

النيل والنخيل والأهرامات ورمسيس وتحتمس والليث بن سعد وقطز وعبد الناصر .. وإن لم تكن كذلك؛ فهل يموت الأب، ويهرب الزوج. ويقتل إمام المسجد ،وقاضى أحد المذاهب الأربعة الكبرى وزوجة السلطان، ويعزل الخليفة ويفنى مئات - وربما آلاف - الناس، وتخرب الدور، وتنهب الأموال، ويعم الجوع من أجل أن تعيش هذه السيدة حرة بين منابتها وليست تحت نظر السلطان؟! إنها مهما تكن من جميلة ما كانت الدنيا تتحرك لها هذه الحركة، ولا كان السلطان يأبه لها ويحرص على أن تكون تحت يديه مثل حرصه على توفير الشرعية لسلطته بتعيين خليفة من آل العباس لا يحمل من لقبه غير أحرفه. والسلطان الذى يملك الدين (الخليفة) يريد أن يملك الدنيا (عائشة أو مصر) . وهذه الملكية يريدها فى زى شرعى، يريدها برضا عائشة نفسها، وإن لم تكن برضاها فلتكن برغم أنف كل الشعب. وهى فى جميع المهالك والمصائب سيدة أبيه لا يمسها سوء، لأنها مجرد معنى ورمز، ويموت تحت أرجلها السلطان وتبقى هى.

سلطان أم سلاطين؟!

فمن ذلك السلطان الذى يحرص على ادعاء الشرعية لحكمه، وإذا عجز عن سلبها ليناً سلبها عنوة؟! من هو هذا الحاكم الذى يبيح لنفسه أن يتولى القضاء؟! من هو الذى اعتاد (التفقد) حتى «يطمئن - فى نظرات العيون - إلى سير الأمور، واعتدال الأحوال ويسرها» [1] فهو يمر بالشوارع فى مواكب تعطل الناس والحياة، ويحاول معرفة ما وفره للشعب من (رفاهية) من خلال نظرات أعينهم!! ولو كان يرى لتنازل

عن عرشه!! من هو الحاكم الذى تولى السلطة بأساليب الجاسوسية والخيانة من احتيال ونفاق ونصب وكذب....؟!

ومن ذا الذى يفصل الدين (الخليفة) عن سياسة الدولة وأمور الحكم، ويمنعه من التدخل فى أية صغيرة أو كبيرة من الشئون والأعمال، فيضعه (فى مكان أمين) فى قصر لا يقربه أحد ولايعرف مكانه الكثيرون. ثم يتحدث هو باسمه، ويستند فى شرعية حكمه إليه: فيبيح لنفسه أن يرث حيا؟! (فالسلطان) يرفض أن يتدخل الدين فى السياسية أو السياسية فى الدين!!.

لا تساورنى ريبة فى أن السلطان خليل ابن الحاج أحمد ليس من زمن دولة المماليك ـ كما توحى الرواية ـ بل هو لم يقتل إلا منذ سنين !!

وهذا التصور يؤكد أن (السلاطين) الذين يرابطون فوق أنفاس الشعب ليسوا واحداً. فالسلطان خليل يحمل خاصية من كل منهم. هناك دلائل عامة (يمتاز) بها كل منهم كأن يكون مجهول النسب: قد يكون جركسياً أو قرشيا أو غسانيا.. وأن علاقته بالسياسة الرشيدة أبعد من المسافة بين شاطئى المحيط. فهو أما جندى (جاهل) أى مملوكى متغطرس غير منتم للوطن ـ كما تقول الرواية ـ أو نخاس لا يملك حسن ذوق، ولا حساً إنسانياً، ونشأ على النخاسة، وتربى بها وعليها، ويعامل الشعب بطبيعته (النخاسية)!!.

ولم تدع الرواية جانباً من جوانب هذه الشخصية الماضية الحاضرة الواحدة المتعددة إلا التفتت إليه، وأشارت بالإصبعين إلى ظاهرها

وباطنها: مولده، تربيته، طرائق تفكيره، اضطرابه وتناقض شخصيته، عنفه، ملابسه، وجهه، طوله... ومن أطرف ما يضحك الناظر فى «قلعة الجبل» أن يكون حاكم هذه الديار الواسعة «أعور» «أعرج» وليس نخاساً فقط!! فهو لا يستند إلى أى مبرر من مبررات الحاكم الذى يجب أن يكون قويما شكلا ومضمونا، وتصوير الكاتب للحاكم بهذا الهزؤ لا يدين السلطان وحده، بل يدين أولاً الشعب الذى ترك الحكم نهباً لمجموعة من العساكر غير المنتمين للوطن، وهم على غير لغة الشعب، وعلى غير ملته ـ وإن كانوا يتعلمون فما هو إلا هامش فى ذواتهم وليس أصلا.

فهل تؤكد الرواية مقولة أن الحاكم على قدر الشعب وما يشابهها فى هذا المضمار؟! هناك ما يؤكد هذا المفهوم فى شطر كبير من الرواية فعلا، حينما نرى شعباً خاملاً هامداً يعيش فى الحضيض، ولا علاقة له بما يجرى فى (المرتفعات). وأقصى مايفعله من مشاركة هو الخروج للفرجة على موكب السلطان وعلى محمل الحجيج !!.. وهى نظرة تاريخية للشعب المصرى بأنه انصرف عن أمور السياسة بعد أن فقد حكم نفسه منذ سقوط الدولة المصرية القديمة وحكامها الوطنيين الفراعنة.

لكن الرواية تسخن أحداثها، ويفور الشعب، ويقتحم القلعة، ويخلص عائشة ثم تهدأ الأحوال ـ من ناحيته ـ ويبقى منتظراً العقاب الذى لا يتأخر عنه من لدن السلطان!! لنرانا أمام تكملة هذه النظرة التاريخية

للشعب بأنه يثور فجأة ويخمد فجأة كأن شيئاً لم يكن!! وفعلا خمدت النار واستباح جنود الحاكم كل حرمات الشعب. وبدأت - كقارئ - أيأس من هذا الصمت المواجه للتنكيل، حتى تنفست بعمق وارتفع صوتى محدثا نفسى بلفظة (أحسن) وأنا أرى الحربة تنغرس فى صدر الحاكم!! لتترك علامات استفهام قائمة أمام طبيعة هذا الشعب المعقدة تعقد البشرية نفسها فى تطورها من الهمجية إلى الحضارة.

ولم يقل المؤلف من أين أتت الطعنة، ولا ممن، لنعيد النظر إلى الشعب مرة وألف مرة، ونفتش عنه فى كل حدث!!

الرواية من هذه الزاوية لم تفسر طبيعة الشعب، ولم تجب عن التساؤلات ، ولكنها أحسنت تصوير العميق الدفين من الأفراح والأحزان، من البساطة والتعقيد، من اليأس والطموح، من الانفرادية والتجمع.

العسكرى والمثقف

كما أن الرواية طرحت تساؤلات خاصة بها، ومنها: خالد عمار.. الغائب الحاضر هو رجل مثقف يعمل وراقا أى المهنة الفكرية العربية الأصيلة - لكن العسكرى - مقدم الألوف أو المئين - لم يكن يفهم هذه المهنة الثقافية؛ فقد «قلب المقدم نظره بين وجه خالد والمجلدات أمامه:

- ما عملك؟

- نساخ.

قال المقدم وهو يتأمل المعنى فى الجند حوله: عمل لا أفهمه!»[٢]

نعم.. هو وأمثاله لا يفهمون الفكر ولا مايتعلق به، لأنهم متخلفون عن ركب البشرية، سائرون على طرائق الهمج الذين إذا وقع فى أيديهم السلاح التهموا المسالمين!! خالد هذا هو السؤال المعلق الذى تتركه الرواية - ضمن ما تترك - فى ذهن القارئ!! فمن هو؟!

إنه - فى تصورى - كمثقف طيب محبوب فقير يمتلك خصائص (المواطن الجماهيرى) الذى لم يلبث أن يصبح بطلا بعد أن اختفى .. بما يوحى بأنه يمارس تحريض الجماهير سراً ضد الظلم. وهو كل هوى عائشة ومناها. ومـا أحبت ولا ارتبطت بغيره، وظلت دائما فى انتظاره.. لكنه لم يعد حتى بعد مقتل السلطان.. فمازال البطل ابنها - ابن مصر - متغيبا منذ خرج، ولم يعد حتى الآن. وانتهت الحكاية على انتظاره.. هل هو اليأس من العودة أم الأمل فى الانتظار؟! لسنا ندرى!!

خالد عمار يحمل اسماً لابن بطل عربى حديث.. ويقترن اسمه (بالعمار) لا بالتهريب والتخريب ولا خيانة الوطن. فالاسم واضح والأفعال معروفة له وهو معروف بها.. لكن الرواية تحمل بعض التثبيط حين تغيب البطل ولا تريد أن تكشف موطنه، إلا أنها لم تقتله كما قتلت غيره من الوطنيين الأشراف ضحايا الظلم.. إذا - ومادام خالد مازال يعيش - فليكن كل الأشراف خالد عمار.!!

* * *

والرواية فى تدفقها تكشف نفوساً صغيرة تحمل أعباء كبيرة فتميد بها وتخونها نرى مقطعا من مسرحية هازلة بين الفقهاء الأربعة قضاة الشافعية والحنفية والحنبلية والمالكية. فلا يخرج عن إجماع البهتان إلا قاضى الشافعية الذى يواجهه الآخرون بآراء (رسمية) ليست من الدين ولا القضاء الذى يمثلونه.. فهم يرون أنفسهم ولاة السلطان، وصنعة يديه، وممثليه لا ممثلى العدل والدين.

منهم من هو رسمى سافر (قاضى الحنابلة) ومن يسكت على الظلم (قاضيا الحنفية والمالكية). لكنهم يرجحون كفة العدوان فى النهاية.. ويبقى العدل أقلية متمثلة فى الشيخ القاياتى قاضى الشافعية الذى يلقى الهوان والقتل، كنموذج للأقلية العادلة وسط ديوان الحكم بما فيه من أغلبية جاهلة ظالمة توظف الدين والقانون لمصالحها.

السيدة .. مصر !!

وإذا قلبنا البصر فى «قلعة الجبل» رأيناها - مضمونا - تندرج فى إطار القصص الذى تدفق منذ بداية السبعينيات يصور معاناة مصر، وهجمة الأعداء عليها، وما وقع من ردة عن محاولات التقدم التى سبقت هذا الزمن. ونرى مصر غالبا فى صورة امرأة .. هى عند جبريل (عائشة).. وظهرت كذلك سيدة فى مجموعة (هذا الصوت وآخرون) لعبد العال الحمامصى، ورواية (ديار الجبل) لفتحى سلامة، ومجموعة (ضحكة الأسد) لنبيل عبد الحميد .. لكن الأعمال الثلاثة الأخيرة صيغت فى إطاو واقعى وإن تعددت درجات الواقعية.. ففى (ديار الجبل) يتوازن الواقع مع الخيال تقريبا، إلا أن العدوان هو الذى

ينتصر وتنهزم الوطنية.. وفى (ضحكة الأسد) تتجسم الواقعية المجردة مع (واقعية اللغة) الموظفة بمقاييس دقيقة لتأكيد الرؤية أما (هذا الصوت وآخرون) فهى الواقعية نفسها، وربما جاءت واقعاً أكثر من الواقع رواية (قلعة الجبل) قدمت مصر فى إطار غير الإطار الواقعى المباشر: فى إطار تراثي قد يتكئ على الوقائع التاريخية لكنه لا يقف عندها، بل ينطلق منها إلى خيال يعد أبرز عوامل الإشارة إلى هذا الزمن.. فالخيال فيها لا ينطلق من الحاضر الراهن إلى احتمالات المستقبل، بل ينطلق من قواعد الماضى إلى كشف الحاضر.. ولست أدرى أيتفق عنوانا روايتى فتحى سلامة (ديار الجبل) ومحمد جبريل (قلعة الجبل) على أن الحياة - حياتنا - جدب لا أمل فيها أم أنها راسية راسخة لا تزحزحها الأعاصير مهما ثارت؟! المعنى الأول ربما تؤكده رواية (ديار الجبل) ، والمعنى الثانى تشير إليه (قلعة الجبل) التى أقيمت على لبنات متكررة فى شكلها، لكن كل لبنة تضيف إلى ما تحتها ومافوقها حتى يختتم البنيان كماله.

وضع الروائى القاعدة المعمارية بتوفير جو قديم مملوكى - منذ العنوان - ثم نبذة - بعد البسملة - عن بناء هذه القلعة، ثم الحمد والثناء على النبى ومرسله ويسبك القاعدة بتأكيد أنه لا ينزع إلى الخيال فيما يروى من أخبار السلاطين والملوك والأمراء وأكابر الناس..يتلو هذا مباشرة الدور الأول من البناء بنزول السلطان من القلعة ورؤيته عائشة.. ثم تسير الرواية على نمط الحدث التوليدى بأن يجبر عائشة على القيام لديه بالقلعة ويعترض واحد واثنان وثلاثة.. لرغبة السلطان، وفى كل مرة يقتل المعترض ويتقدم غيره ليقتل .. إلا أن قيمة

الأشخاص تتصاعد من القفاص إلى خطيب المسجد حتى تصل إلى زوجة السلطان نفسه وإلى الخليفة والشعب كله. ويبقى القارئ فى كل حالة منتظراً من يقع عليه الدور فى التنكيل به على يد السلطان . وكلما تعددت الضحايا، وازدادت قيمة المضحين يتعمق التساؤل لدى القارئ: من هى هذه المرأة؟! لنتأكد فى النهاية أنها ليست امرأة هى مجرد رمز... وليس كثيرا عليها أن يموت كل هؤلاء من أجلها.

وهذا البناء التوليدى يذكرنا برواية جبريل (إمام آخر الزمان) التى تتكرر فيها الأحداث - مع بعض التطوير - والمختلف هو الأشخاص أنفسهم: أشخاص الأئمة.

اعلم .. وقيل !!

والكاتب يتلبس دور المؤرخ المحايد، ويعرب عن هذا فى بداية عمله «ماجرى أرويه بمنتهى الصدق. أسأل المعاصرين، وأفتش فى المصادر، وأتنقل بين الأماكن مهما نأت»(٣) فيوهم القارئ أنه «يؤرخ» لا «يؤلف» وهى طريقة مستساغة لنقل المتلقى إلى جو الأحداث نفسها، وإعداده لاستقبال موقف المبدع بغير تحفظ ولا تقييم. ثم لا يلبث هذا (المؤرخ المحايد) أن يتحول إلى كاتب رسمى فى ديوان السلطان: فحينما يمدح الحاكم يقول:

«فاعلم»(٤) وحين يتحدث عن تنكيله بأعدائه يذكر لفظة «قيل»(٥) بما تحمله من معنى التصديق أو التكذيب :. «فاعلم» فيها الأمر ، أما «قيل» ففيها الاحتمالات.. ويقع (كمؤرخ) فى مزالق التناقض - وهو تناقض فنى متعمد ذكى - فيقول فى بعض المواقف: «لميله شخصيا إلى

العطف والمودة والعدل»[٦] وفى مواقف أخرى يقدمه بأبشع ما يقدم به حاكم من ظلم وعناد وجهل وسذاجة. وكل هذا - طبعا - على أنه شائعات أو أقوال غير مؤكدة. وهنا إشارة خفية إلى الرقيب الذى يتكون داخل المبدع فيحجب عنه الصراحة خوف السقوط فى دائرة العقاب. وكأن المبدع يوهم القارئ بأنه برئ من كل ما ينسب إلى السلطان من قهر وعدوان، وأنه لا يريد أ ن يكون واحدا من ضحاياه فينضم لقافلة القفاص وقاضى الشافعية!!

وعلى الرغم من تقسيم الرواية لأبواب وفصول فإن كل قسم يسلم القارئ إلى مايليه. فنراه مثلا يقول فى نهاية الباب الأول: «فطلب يدها» وفى بداية الباب الثانى: «مد خالد عمار يده. فتناول القلة»!! فأنت تنتقل من حدث إلى آخر مغاير له، لكن اللغة تؤنسك فى هذه النقلة، ولا تدعك تسقط من بين يديها.

الرواية التراثية

فما هى - إذا - هوية هذه (البدعة) المسماة بالرواية التراثية التى يعد محمد جبريل وجمال الغيطانى من أبرز ناشريها ؟!!.. ليست خفية الفوارق بين (الرواية التاريخية) و(الرواية التراثية) .. فالأولى تلتقط حدثاً أو شخصاً من التاريخ: الفرعونى، الإغريقى، الإسلامى... وتقيم حوله وفوقه بنيانا يمزج بين الحقيقة وشطحات الخيال، أو تقريب التاريخ للعامة والناشئة . وقلما تهدف إلى الإسقاط على الواقع الحديث.. وعلى هذا التصور تؤخذ الكتابات القصصية والمسرحية لأحمد شوقى ومحمد فريد أبو حديد وعلى أحمد باكثير مثل «قمبيز»،

«وإسلاماه!»، «عنتره».. أما ماصيغ من روح (مجنون ليلى) فيبقى موزعاً ما بين الاسطورة والتاريخ حتى تنتهى إلى رأى مؤكد!!

أما الرواية التراثية فتتلبس التاريخ نفسه ثوباً خارجيا فقط، لتخفى جسداً حيا من الواقع بكل همومه وآلامه وطموحاته وأمراضه.. وقد تنجح فى تشخيص مرض خبيث حديث بالوصول إلى جذوره القديمة.. وهى - لكى تؤدى دورها فى الإيهام واحتواء القارئ بغيروعي منه - تتخذ لغة التراث، وتقسيماته، وطرائق القدامى فى التأليف. فما هو هذا (التراث) الذى تدعيه الرواية التراثية؟! ومن المؤلفون القدامى الذين تقتدى بهم؟! الإجابة عن التساؤل تتأخر إلى حين - ونحن أمام نموذج من هذه الروايات التراثية.

(قلعة الجبل) تبدأ - كما ذكرنا - بالبسملة، وتتحدث عن نشأة القلعة عنوان الرواية ومركز الأحداث ثم (الباب الأول) والبسملة بعده مرة ثانية، والحمد لله، والثناء على النبى و«أما بعد». ثم تتوالى تقسيمات الرواية تحت مثل هذه العناوين: (فصل فى صعود خليل ابن الحاج أحمد إلى منصب السلطان.. فصل .. فصل.. فصل فيما نسب إلى السلطان أساس الدولة خليل ابن الحاج أحمد من روايات غريبة.... الباب الثانى.. فصل فى غياب خالد عمار.. فصل .. فصل.. فصل فى ترحيب السلطان خليل بعائشة للإقامة فى قلعة الجبل.. الباب الثالث) وهكذا حتى الباب الرابع عشر الذى يخلو من الفصول، وينتهى بعبارة: «وهذا آخر ما انتهيت إليه».

فعلى المستوى الشكلى يلتزم الكاتب بافتتاحيات المؤلفات العربية القديمة الموروثة من طريقة كتابة النبى لرسائله إلى الملوك بادئاً بالبسملة - وكانت فى الجاهلية عبارة. «باسمك اللهم» - والحمد والصلاة، ثم «أما بعد» .. وهى الافتتاحية التى سادت فى الرسائل الإسلامية بعد ذلك وفى الخطب الدينية والسياسية والاجتماعيةى والمؤلفات فى كل مجال من المجالات. وإن كان تعبير «أما بعد» غير ملتزم دائما.. جاء فى مفتتح البيان والتبيين للجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ): «بسم الله الرحمن الرحيم.. قال أبو عثمان عمر بن بحر، رحمه الله: اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل، ونعوذ بك من التكلف لما لا نحسن كما نعوذ بك من العجب بما نحسن، ونعوذ بك من السلاطة والهذر، كما نعوذ بك من العى والحصر، وقديما ما تعوذوا بالله من شرهما، وتضرعوا إلى الله فى السلامة منهما. وقال النمر بن تولب.. وقال الهذلى ... »[٧] ثم سار الكتاب فى دربه المعهود.

واستغنى أيضا أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد (ت ٢٨٥ هـ) عن عبارة «أما بعد» .. فجاء فى الكامل: «بسم الله الرحمن الرحيم. وصلى الله على سيدنا محمد وآله وسلم.. حدثنا أبو بكر محمد بن عمر ابن عبد العزيز قال حدثنا أبو عثمان سعيد بن جابر قال حدثنا أبو الحسن على بن سليمان الأخفش قراءة عليه قال قرئ لى هذا الكتاب على أبى العباس محمد بن يزيد المبرد.

الحمد لله حمداً كثيراً يبلغ رضاه ويوجب مزيده ويجير من سخطه وصلى الله على محمد خاتم النبيين ورسول رب العالمين صلاة تامة

زاكية تؤدى حقه وتزلفه عند ربه (قال أبو العباس): هذا كتاب ألفناه يجمع ضروباً من الآداب... »[٨].

فهذان نموذجان لاثنين من أشهر ناثرى العربية، أحدهما عاش شطراً من عمره بالقرة الثانى وشطره الآخر بالقرن الثالث. وعاش المبرد حتى قرب نهاية القرن الثالث. فهما يغطيان مائتى عام من تاريخ النثر العربى فى عصر ازدهاره. وقد تخلصا من عبارة «أما بعد» هذه.

* * *

ثم نرى محمد جبريل يتخذ طرق المعاجم العربية فى التبويب: فالرواية أبواب، والأبواب فصول - فى حين نرى كتاباً كالكامل مقسماً إلى أبواب فقط بغير عناوين تحتها. والبيان والتبيين يعتمد لفظه (باب) مصحوبة بما تضمنه من أفكار مثل «باب ما قالوا فيه من الحديث الحسن» و«باب ماذكروا فيه من أن أثر السيف يمحو أثر الكلام».

وبمناسبة الحديث عن تبويب الرواية كان يمكن تجريب محاولة لسبكها على القارئ كعمل أثرى فعلا بتوفير السجع فى هذه العناوين تأكيداً لظاهرة اتضحت فى القرن الثالث الهجرى، وشاعت فى الرابع وما تلاه «ومن أظهر الدلائل على شيوع بدعة السجع فى القرن الثالث ما رأيناه من حرص ابن داود على وضع عناوين الفصول مسجوعة فى كتاب الزهرة»[٩]. كما أن الرواية خلت من الأسانيد أو العنعنة كخاصية عربية أصيلة، لو كان قد نسجها الكاتب فى جسد الرواية فى عدة مواضع لأضاف ثراء وبعداً أكثر صدقاً لذلك الجو القديم، وبرزت

شخصيات جديدة تستدعى التفكير.. لكن للأديب الحق فى جلب ما يرغب فيه، وتجاهل ما لا يرغب.

وتسير الأبواب والفصول على غير نظام. فكلما استدعى القلم فكرة جزئية قفز إليها لابسا ثوب «الفصل» أو «الباب». وقد يطول ما تحت الباب من أحداث، وقد يقصر. وربما توالى العنوان الفرعى «فصل» بشكل متصل وملح.

وتردد مفردات بعينها منها «اعلم، قيل» ويهيمن الفعل الماضى على معظم الأحداث؛ ونستطيع حصر هذه الأفعال: (نزل، كان، لم يكن، لم تعد، لاحظ، علا، نقصت، زاد، شاهد) فى بدايات الفقرات من الصفحة العاشرة حتى الرابعة عشرة فى سلسلة متصلة. ولم تنج منها غير فقرة واحدة بدأت بلفظة (العساكر). (الحصر والتكرار)كما أن الحصر سمة من سمات هذا البناء الروائى التراثى. يفاجئنا به المبدع كلما تيسرت له المفاجأة: «قيل إنه كان يحلو له - أحيانا - بعد انصرافه من الدكان - أن يغذ السير إلى النحاسين. يجول فى شارع بين القصرين. تروقه العمائر الجليلة والحمامات والأسواق والدكاكين والحوانيت والخانات ومراكض الخيل ومعاطن الإبل ومرابض الغنم والسرج والقناديل التى جعلت من الليل نهاراً، وأنواع المآكل والمشارب والأمتعة والبضائع الهائلة، الخبازين واللبانين والشوائين والعطارين والبذارين والخضريين والشرايحيين، وصانعى الحصر والسلال واللباد، والمشغولات الجلدية والمراكشية، وغازلى الحرير والقطن والكتان. فى الأرض على الجانبين أعداد لا حصر لها من أرباب المقاعد، يتاجرون فى كل شىء:

المأكولات من اللحم السميط واللحم البقرى والدجاج المطجن والقطاة والأوز المطجن وفراخ الحمام والعصافير المقلاة، وأصناف الحلوى والفاكهة. والرواة والقصاصون يقرأون السير والأخبار، وينشدون الأشعار. من حولهم زحام، والزحام فى الشارع بطوله، المارة وأرباب المعايش وأصحاب اللهو والملعوب، فيما بين الريدانية، إلى باب الفتوح، والأكتاف يصطدم بعضها ببعض»[10].

والزحام ليس فى الشوارع التى يصفها فقط، بل فى العبارة التى تؤدى هذا الوصف أيضا.. فكأن العبارة تؤكد الزحام وتنقلنا لأعماقه، حتى ولو لم تشر إليه مباشرة.. هنا تبدو محاوله الحصر لكل شئ فى المجال الذى يتناوله الأديب، وتحتشد السلع الغذائية، ولا يفت فى احتشادها غير عبارات قليلة جداً: «أعداد لا حصر لها من أرباب المقاعد يتاجرون فى كل شئ» ليستأنف الحشد مرة أخرى.. وربما ساقته الرغبة فى (الحصر) إلى التكرار بطرائقه .. (فالغزالون) كانت تكفى لفهم أنهم غزالو الحرير والقطن والكتان..

وعبارة «أعداد لاحصر لها...» تفيد ماساقه الكاتب، ومالم يورده من أنواع التجارة. ثم يتكرر لفظ (زحام) ومابعده لا يضيف جديداً إلى ما قبله باستثناء عبارة «فيما بين الريدانية إلى باب الفتوح» .. مع ملاحظة أن العبارة الطويلة هذه كلها تحمل روح عصر بعينه متخم بالشكليات والمظاهر، ثم تحدد المكان. فنرانا فى قاهرة المماليك لا غيرها.

هذا الحصر والتكرار عمد إليه الأديب لسبك أسلوبه فى قالب قديم.. فلنتأمل معاً هذه النماذج مؤخرين التعليق عليها: (وقد زعم ناس من

العوام أن موسى عليه السلام كان ألثغ، ولم يقفوا من الحروف التى كانت تعرض له على شئ بعينه. فمنهم من جعل ذلك خلقه، ومنهم من زعم أنه اعتراه حين قالت آسية بنت مزاحم امرأة فرعون لفرعون: «لا تقتل طفلا لا يعرف التمر من الجمر» فلما دعا له فرعون بهما جميعا تناول جمرة فأهوى بها إلى فيه، فاعتراه من ذلك مااعتراه)[١١] .. و (غنيت فأعجبنى غنائى وذهب لى به صيت وذكر، فقلت: لآتين مكة فلأسمعن من المغنين بها ولأغنيهم ولا تعرفن إليهم، فابتعت حماراً فخرجت عليه إلى مكة، فلما قدمتها بعت حمارى وسألت عن المغنين أين يجتمعون فقيل: بقعيقعان فى بيت فلان، فجئت إلى منزله بالغلس)[١٢]. و(كان يزيد بن معاوية عتب على قوم الأنصار فأمر كعب بن جعيل التغلبى بهجائم فقال له كعب أأهجو الأنصار أرادى أنت إلى الكفر بعد الإسلام؟ ولكنى أدلك على غلام من الحى نصرانى كأن لسانه لسان ثور يعنى الأخطل)[١٣].

ثم تأمل معى هذ النماذج: (بويع عمر بن الخطاب رضى الله عنه بالخلافة بعهد الصديق إليه، فسمعوا له وأطاعوا، ولم يتخلف عن بيعته لا صغير ولا كبير، فانقطع فى أيامه الشقاق والنفاق، وانحسم الباطل وقوى الحق، وقام السلطان، وظهر أمر الله تعالى، وفتحت فى أيامه الفتوحات : بلاد مصر، والشام، وحلب، والجزيرة، وبلاد فارس، وتستر، والاهواز، وماسبذان، وقرقيسيا، وتكريت ، والموصل، وحلوان، والمدائن...)[١٤] .. و(قام من بعده ابنه ولى العهد وبويع له وهو «المستنصر بالله أبو تميم معد» ومولده فى السادس عشر من جمادى الآخرة سنة عشرين وأربعمائة وبويع بالخلافة للنصف من شعبان سنة

سبع وعشرين وعمره يومئذ سبع سنين فأقام ستين سنة وأشهراً فى الخلافة كانت فيها أنباء وقصص شنيعة بديار مصر منها أن أمه كانت أمة سوداء لتاجر يهودى يقال له أبو سعد سهل بن هرون التسترى فابتاعها منه الظاهر واستولدها المستنصر فلما أفضت الخلافة إليه استندت أمه أبا سعد ورقته درجة علية»(١٥) .. و «فى أثناء الدولة العثمانية ونوابهم، وامرائهم المصرية، ظهر فى عسكر مصر سنة جاهلية، وبدعة شيطانية ، زرعت فيهم النفاق، وأسست فيما بينهم الشقاق، ووافقوا فيها أهل الحرف اللئام فى قولهم سعد وحرام، وهو أن الجند بأجمعهم اقتسموا قسمين، واحتزبوا بأسرهم حزبين، فرقة يقال لها فقارية، وأخرى تدعى قاسمية. ولذلك أصل مذكور. وفى بعض سير المتأخرين مسطور، لا بأس بإيراده فى المسامرة، تتميما للغرض فى مناسبة المذاكرة)(١٦).

إن بين أيدينا ستة نماذج من النثر العربى.. فى كل منها الحدث والوصف والشخوص والزمان والمكان، وهى ضمن خصائص الرواية بمفهومها الحديث.. الثلاثة النماذج الأولى تنتمى إلى عصر ازدهار النثر العربى للجاحظ والمبرد وأبى الفرج الاصفهانى.

والنماذج الثلاثة الأخرى تنتمى للعصور المتأخرة فى الأءب العربى بداية من البدر العينى فى القرن الثامن الميلادى، وانتهاء بالجبرتى فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلادى، مروراً بالمقريزى المتوفى عام ٨٤٥ هـ .. وبكل من النماذج الثلاثة المتقدمة، والنماذج التالية لها سمات العصر الذى أنشئت فيه.. فى كلام الجاحظ والاصفهانى والمبرد

نرى اللغة العربية التى كان يخطب بها الجاهليون، ويتحدث بها النبى وصحبه وأهل الاحتجاج فى العصور الاسلامية الأولى.. لا يرى الباحث نفسه أمام تركيبات غريبة ولا صياغة ركيكة. وإذا كانت هناك من غرابة فهى فى بعض الأماكن وربما الأسماء، ولا دخل للتركيبات اللغوية فيها.. نرى الدقة فى التصوير بغير إطالة ولا إملال، وثراء المفردات المستخدمة، وبعض السجع غير المنفر. وغير هذا من سمات ذلك العصر الذهبى.

أما قلم البدر العينى والمقريزى والجبرتى فقلم مهزوا لحوح، يكرر ما يقول، ويحاول (الحصر)، ومفرداته شائعة على ألسنة العامة، فمثلا فى كلام العينى عن فتوحات عمر كان يستطيع أن يختصرها فى : مصر والشام والعراق وبلاد الفرس بدلاًمن إيراد كل مدينة وشعب وكأنه يريد أن يزيد من مآثر عمر فى الفتح!!

* * *

فإلى أى النماذج يمكن أن تضع النص السابق اقتطعناه فى هذه الدراسة من رواية «قلعة الجبل»؟!! .. من المؤكد أننا إذا رفعنا الأسماء من فوق النصوص الثلاثة الأخيرة، وأضفنا إليها النص الجبريلى ما استطعنا أن نميز بين هذى وتلك. فكله منتم إلى زمن واحد وروح واحد وصياغة متشابهة.. والأمر يختلف إذا قارنا نص «قلعة الجبل» بأى من نصوص الجاحظ أو الأصفهانى أو المبرد.

ليس فى هذا الاجتهاد إدانة للرواية التراثية .. التى اتخذنا (قلعة الجبل) نموذجاً لها. فالكاتب حر فيما يكتب وكيف يكتب. ولكنا نقرر أن

مـثل هذه الروايات ليست هـى اللغـة العـربيـة التـى نعـرف فيـهـا أنفسنا كمتذوقين لها وعاملين بها ولها أيضا.. إنما هذه النصوص الحديثة التى ترتدى ثـوب التـراث تدخل فـى زمـرة عـصـور تخلف اللغـة العـربيـة لا رقيها.

ومن الطبـيـعـى أن تكون كـذلك مـا دامت تتناول حـدثاً فـى زمـان المـماليك أو العـثـمـانيين . فلا يبـدو الصـدق الفنى فـى المكان والزمـان والمفردات فقط، بل فى التراكيب و (العادات اللغوية) أيضا.

تراثية .. لماذ ؟!

السؤال الذى يتدلى من شفتى القلم الآن : لماذا يلجأ بعض القصاص إلى هذا السبيل من القص: أى الرواية التراثية؟

الإجابة مـتعددة الوجوه: فتراثنا مادة خـصبـة للنظر فيـهـا، وإعـادة استنطاقـهـا.. والامـراض الاجتماعيـة الحديثة ليست حديثـة المخبـر بل المظهـر فـقط. وربما يـجـد أطبـاء النـفـوس: (الأدبـاء) جـذورها فـى هذا التاريخ العربى - وربما الإنسانى - الطويل.

لكن الوجه الخفى للإجابة قد يتمثل فى رغبة المبدعين فى الهروب من عثرات الطريق - وليس البحث عن جديد شكلا فقط - طريق الحرية التى لم تنضج فـى بلادنا ولم تجـد لـهـا مـعـينا يرسى قـواعـدهـا، ويرفع أجنحـتـهـا فـى السمـاء.. فيـحـتـمى المبـدع بأسمـاء الموتى من جـبـروت الأحياء وجهلهم.!!.. أما الإجابة المنصفة لدوافع هذا النوع من القص الذى انتشر على أقلام بعض الأدباء - وأشهرهم جمال الغيطانى ومحمد جبريل.. الإجابة: إن كل أديب حر!!

هوامش

١ ـ قلعة الجبل ـ ص ١١ ـ ١٣ .

٢ ـ قلعة الجبل ـ ص ٢٧ .

٣ ـ قلعة الجبل ـ ص ٩ .

٤ ـ قلعة الجبل ـ ص ٥٦، ص ٦٠ .

٥ ـ قلعة الجبل ـ ص ٥٨ .

٦ ـ قلعة الجبل ـ ص١٠٥ .

٧ـ البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ـ ط دار الجبل ببيروت ودار الفكر ـ .

٨ ـ الكامل فى اللغة والأدب ـ ط مؤسسة المعارف ببيروت.

٩ ـ النثر الفنى فى القرن الرابع للدكتور زكى مبارك ـ ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ ج١ ص ٩٩.

١٠ ـ قلعة الجبل ـ ص ٣٢ ـ ص ٣٣ .

١١ ـ البان والتبيين للجاحظ ـ جـ١ ـ ص٣٦ ـ ٣٧ .

١٢– الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى (ولد بأصبهان سنة ٢٨٤ وتوفى ٣٥٦ هـ) ـ إصدار دار الكتب المصرية عام ١٣٤٥ هـ ـ ١٩٢٧ م ـ مجلد ١ ـ ص٥٧ .

١٣ـ الكامل فى اللغة والأدب ـ جـ ١ ـ ص١٠٤ ـ ص ١٠٥ .

١٤ ـ السيف المهند فى سيرة الملك المؤيد لبدر الدين أبى محمد محمود بن أحمد بن موسى بن

أحمد بن الحسين بن يوسف بن محمود الشهير بالبدر العينى (ولد سنة ٧٦٢ هـ بسوريا)- تحقيق فهيم من شلتوت، مراجعة د. محمد مصطفى زياد - ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٦ - ١٩٦٧ - ص٤١ .

١٥ - كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية تأليف تقى الدين أبى العباس أحمد بن على المقريزى المتوفى سنة ٨٤٥ هـ - جـ ١٠ - طـ دار صادر بيروت ص ٣٥٥ .

١٦ - عجائب الآثار فى التراجم والأخبار لعبد الرحمن الجبرتى - ط مطبعة لجنة البيان العربى - سنة ١٩٥٨م - جـ ١ - ص ٦٧ .

فؤاد قنديل .. وروح مصر

■ نما الديك، وتضخم، حتى أضحى فى حجم حصان..وليس كالحصان فى الحجم فقط، بل فيه عزة نفسه أيضًا: فلا يتهافت على التقاط الحبّ: كسائر الدجاج، وعلى الرغم من ذلك تموت كل الدجاجات المتهافتات على الطعام، ويبقى هو شامخًا، عاليًا، زاهى الألوان: وقد انتقى من كل لون فى الطبيعة بهاءه ونقاءه ليزيِّن به ريشه.

أصبح الديك أحدوثة القرية، ومركز اهتمامها، بل وأضحى مصدر دخل سياحى لصاحبته (محبات) وزوجها (رشوان) ..فانتقل إليه المحافظ ومدير الأمن والعمدة وعضوا مجلس الشعب وقيادات بعض الأحزاب بالمحافظة.. وأقاموا حفل تدشين لعظمة الديك الذى حمل اسم (الملك).. أعلنوا على إثرها اعتباره ثروة قومية، وألقيت فى مدح

«جلالته» قصائد الشعر المستعرضة إمكاناته الجسدية والجمالية والعقلية.. وراحت البعثات السياحية تترى على بيت رشوان ومحبات لمشاهدة الديك مقابل أجر للزيارة.

لم يكن رشوان - في رواية (روح محبات) لفؤاد قنديل - يعرف أن مواهب جديدة بدأت تظهر على الديك العجيب، ولايعرفها إلازوجته (محبات) الحالمة بطفل من رشوان، وانتظرته على مدى عشر سنوات من الزواج.. لكن رشوان عينين: عاجز عن الإخصاب، رغم ضخامة جسده.

تلك المواهب الخفية كانت قدرة الديك على الإخصاب. وأي إخصاب؟! إخصاب النساء!!. إنه ديك أبيٌ رفض الزواج من بنات جنسه، وعشق ربة البيت: محبات..ونجح في نقل مشاعره إليها..ولمسة في لمسة، وضمة من جناحيه في ضمة عاشت المرأة دقات جسده، ووجدت نفسها تحته تتلقى شهوته في مضاجعة عميقة!! هكذا قال فؤاد قنديل!!

بذر (الملك) بذوره في رحم محبات، حملتْ، أنجبت منه.. وزوجها عنه لاهٍ..بل لايدرك أن الديك تحمل عنه عبء تخصيب زوجته!!

ويستعرض الروائي أحداثاً جزئية دقيقة، قادت البطل (رشوان) إلى اكتشاف العلاقة الغريبة بين الزوجة والديك الأعجوبة، وبدأ صراع إنساني ديكيٌ!! انتهى بهروب الديك وتغلغله في بيوت القرية مضاجعاً كلَّ نسائها: عذراواتٍ وثيباتٍ، من كانت تتمنى الإنجاب،ومن كانت قد

قطعته، ومن ملّته لكثرة ما أنجبت.

وتتأرجح المواجهة بين رشوان العنين، والملك حامل الخصب والنماء والاستمرار لمحبات ولغيرها.. فتنتهى بمقتل رشوان على يد محبات وتبرءتها.

شيئًا فشيئًا تفوح رائحة الخصوبة التى تكنّها النساء من الديك، وتبدأ خيوط أحداث جديدة لقتل الملك، بزعامة العمدة، ومعه الكثيرون من بنى القرية. ومرة أخرى تقف معه محبات ضد أبناء القرية، ويرحلان هرباً.. وفى طريق الهروب يفر الديك، يختفى عن الأعين، حتى يسقط على قرى أخرى ينشر فيها الخصب والحياة والنماء. ويعرف الناس قدره: فقد أزال العقم منهم.. فيتنافسون على اقتنائه، والتبرك به، ويقيمون له التماثيل التى يصبح لمسها طريقًا للخصوبة والنجاح، والحب، والتوفيق فى أمور الدنيا.

أما الديك نفسه ـ لاتماثيله ـ فبعد أن أدى دوره، وكما نما وكبر بشكل مذهل وغريب، رحل بشكل أكثر غرابة: لقد صعد وصعد وصعد حتى التصق بقرص الشمس، وذاب فيه..

* * *

عالم الرواية عالمان يسيران معًا، ويصب كل منهما فى الآخر: عالم الريف بتشكيلاته الطبقية المتعددة والمتفاوتة المستويات: مدير الجمعية الزراعية (رشوان)، ربات البيوت الكائنات فى منازلهن كمحبات، ناظر المدرسة، العمدة، خطيب المسجد.. ثم العناصر

الهامشية فى حياة هؤلاء القرويين البسطاء كعضو مجلس الشعب والضباط والمحافظ.

إنه تشكيل تقليدى لمجتمع مصر الريفى. وقد اعتاد هذا المجتمع الدعة والسكينة ومعايشة واقعه، حتى بدأ عنصر جديد يتدخل فيه متمثلاً فى (السياح) الذين بدأ وا يفدون إلى القرية ليروا الديك الذى كذب صاحبه رشوان على العمدة وقال إنه «صناعة أمريكية» أو أُنجب منه فى أمريكا عدة كتاكيت قليلة، وصُدِّر بعضها إلى مصر، فماتت، ولم يبق إلا هذا فى القطر كله!!

والسياح هؤلاء هم عنصر الربط أو الوسط بين عالم الريف الواقعى، والعالم الثانى: عالم الخيال الذى ولد «كتكوتًا» وظل يتضخم بطريقة غير معقولة ولاحقيقية ولا معهودة، ومع ذلك مشوقة تبعث لهفة المتلقى للعمل على متابعة هذا النمو الخرافى للديك، وللأحداث المرتبطة به.

فالديك هذا فيه شىء من الواقع: بصفته نشأ فى بيئة حقيقية وتربى تربية عادية..وشىء من الخيال المدهش.. وقد امتزج الواقع بالخيال حتى خرجت لنا الرواية فى سيريالى.. فلايمكن محاكمتها كعمل أدبى واقعى، بل على المتلقى - والناقد بخاصة - أن يطلق خياله فى تأويل رموزها كما أطلق المبدع نفسه خياله فى صياغة هذه الرموز..

* * *

وتأويل رموز الرواية مجرد اجتهاد، وربما تَعَدَّدَ إلى حدٍّ التناقض،

وخاصة مع بطل الرواية نفسه: الديك.

فعلى مدى الخيوط الممتدة للعمل نرى الديك فى صورة «الأجنبى» الذى تسلل إلى الوطن: القرية فى زى معهود ووديع وبسيط : كتكوت.. ويجد كرماً واعتناءً من أهل القرية جميعاً، فيصبح كأنه تعويض للابن، وتعويض عن كل الدجاجات «البلدية» التى ماتت بجواره وعاش هو..

ولم يحفظ هذا الديك الذى يفهم الكلام ويرد عليه بالإشارة الموجبة أو السالبة، لم يحفظ الكرم والعشرة، ولف أحباله الشيطانية «الديكية» على قلب (محبات) المرأة المتلهفة للأمومة والخلود، ونجح فى خداعها والاستئثار بها دون زوجها.

كانت الخدعة للمرأة محبات ـ أو مصر ـ والخيانة للزوج رشوان: الرجل الطيب المحبوب من أهل القرية.. لكنه لم يكن قادراً على الإنجاب أو ترك من يحمل الراية بعده، ويتولى رعاية محبات ويدافع عن شرفه وشرفها.. فرشوان هنا قد يكون عبد الناصر المهدى إليه الرواية و (من قال دائمًا: لا.. للاستغلال والاستعمار والظلم والفرقة التخلف والرجعية والسلبية والخيانة والادعاء والزيف) كما قال فؤاد قنديل.

لكن زوجته تعتدى عليه فى لحظة خدْرٍ، وتقتله متواطئةَ مع الديك الشاذ أو الغريب أو الأجنبى.. وعليك أن تفسره أنت كما تشاء: سواء أكان أمريكا أم السادات أم غيرهما!! لكن رهانها على الأجنبى يضيع فى النهاية، فيطير حيث لايمكن أن تناله، وقد ترك لها ابناً منه يشبهه.. ولوث كذلك كل نساء القرية الشريفات اللائى انخد عن فيه!!

لايفيق الشعب: العمدة، وناظر المدرسة، والشيخ، وغيرهم إلا بعد

سفور الكارثة، وبعد أن سقطت هيبتهم - بدون استثناء أحد - وضاع شرفهم جميعا، وفوجئوا بجيل من الأطفال الديكيين اللقطاء!!

* * *

ذاك تأويل لرمز الديك، ويظل مقبولاً وممكنا حتى ينحرف الرمز فى الصفحات الأخيرة من الرواية..فنري الديك - كما ذكرت - عنصر تخصيب للعواقر، ووسيلة تبرك وحل للعقد جميعا.. فيتهافت عليه القرويون إلى حد أنهم يقتتلون لأجله، ويقيمون التماثيل التى تؤدى دوره فى غيابه!!

ولايموت الديك كما تموت الكائنات الحية جميعاً..بل «يصعد» كما صعد عيسى - عليه السلام - بل بطريقة أكثر إبهاراً: فهو كائن نورانى مادته من مادة الشمس، فيلتصق بها، ويذوب فيها.. وبعد حين من الزمن يصبح أهل قريته الأصليين نادمين على مطاردتهم له، وسعيهم للتخلص منه، وتآمرهم عليه..

الديك بهذه الرؤية ليس عدواً - كالتفسير الأول - وليس خائناً، هو عنصر خلود وتخصيب ونشر للرخاء والنور والسمو.. وقد أضحى إرثاً عامًا، لا لقريته فقط ومحبات أو مصر، بل لكل القرى المجاورة: الأقطار العربية الأخرى.

فمن تُرى يكون هذا الديك بهذه الرؤية؟!..لنعد إذن إلى الإهداء مرة أخرى، لنوقن أنه ليس عدو الشعب العربى وعدو عبد الناصر بل هو عبد الناصر ذاته.

ولم يكن - تبعًا لهذا الفهم - رشوان سوى الملك البائد فاروق: كان

رابضاً على قلب مصر، واستمراره يعنى فناءها، لأنه عنين وعاجز عن استمرار الحياة وحفظها لها وتأكيد هويتها.

* * *

فسواء أكان التفسير الأول هو المقنع أم الثانى أم تفاسير أخرى فإن مجمل هذه الرواية الساخرة تدهش القارئى: لاتلاعباً باللغة، واستعارة الصور الشعرية، وألاعيب البناء الروائى من تقديم وتأخير - وإن حدث هذا فى البدء مرة واحدة - بل ببناء الشخوص، وتطور هذا البناء عبر أحداث مذهلة تسكر عقل القارئ وتخاطب فيه أعماقاً إنسانية قديمة جداً كالاعتقادات الطوطمية، وعباده الرموز الحيوانية أو الطبيعية، باعتبار أن روحاً ما إلهية أو مقدسة قد حلّت فيها، وربما روح آدميين سابقيين.

هكذا كانت نظرة محبات لديكها: إنسان ماحلّت روحه فى هذا الديك، أو هو إنسان مسخوط.!!

إزاء تحييد كل المصافى العقلية والمنطقية، ونجاح الروائى فى هذا التحييد، يجد المتلقى نفسه مستمتعاً، ومغتاظاً، وراضياً، وساخطا، ومسروراً، ومستنكراً، ومتعاطفاً، ونافراً... حسب اللحظة والحدث والموقف الذى يرسمه المبدع بلغة تبدو مفرداتها بسيطة، لكن مجملها عميق متسع حافل بالحركة والضوء واللون والحياة وأمنيات النفوس وهواجها.

وكذلك أبرزت الرواية نوعاً طريفاً من «الغيرة» بين إنسان وطائر: ديك .. صورها المبدع كما لو أن واحداً منا هوالذى يعيش هذه

الحالة. . لابصفة «ديكاً» بل بصفته رجلاً!!

إن «روح محبات» أو «روح مصر» هى رواية النفس الواحد، لا فى إبداعها، إنما فى قراءتها، وهكذا كان شأنها معى..فما يكتب فى تمهل يقرأ فى تلهف.

مقامات الفقد.. وليس التحول!!

■ العم صالح الخواص رجل أمى، لكنه عالم مالايعلمه القارئون الكاتبون، بل ويتتلمذ عليه بعضهم.!! هو رجل فرد لكن القرية كلها تدين له بالولاء، وتخشع بين يديه، وترفرف بجناحيها تحت قدميه حين يجلس على مصطبته صانعًا (الخوص) أو المقاطف، منساباً فمه بالحكمة الصافية والحب الدفاق..لا يأتيه الغضب من بين يديه ولا من خلفه.. وخلفه حائط منزله اللبن يجلس مستنداً إليه.

هو رجل للسماء يحيا، وبالصبر يتقوت، والقناعة مأواه على الرغم من أنه يملك أن يطعم جسده أحلى النعم، بل هو قادر على إطعام زائريه من التفاح الذى يمد يديه وراءه فيستخرجة واحدة واحدة دون وجود مصدر للتفاح، وبغير أن يدرى رفاقه من أين يأتى به. تفاح العم صالح هذا مثل كسرة الخبز التى وزعها المسيح بين حوارييه فشبعوا جميعا رغم كثرتهم..

فمازال الخيط ممتداً ـ كما تقول رواية (مقامات الفقد والتحول) للأديب سعيد عبد الفتاح التى أصدرها على نفقته ـ مازال الخيط ممتداً بين المعجزات القديمة وخوارق هذا الزمان.. ومازال (رجال الله) منثورين بيننا فى كل مهبط ومقام: فى الحارات والقرى والنجوع والكفور وعلى الأرصفة!! وبعضنا منهم لاهٍ، وبعضنا بهم ساخر، وآخرون محتارون فى أمرهم برغم سفور المعجزات التى تشهد لهم!!

لقد طار نعش العم صالح الخواص حين وفاته بمن يحملونه، وعاد بهم من القبور إلى نقطة الشرطة لاستخراج التصريح، ثم اتجه بهم ـ وليسوا هم الذين اتجهوا به ـ إلى الطبيب للكشف عليه ـ وهو ميت ـ ثم راح يدور بهم ويطير وهم وراءه مهرولون كيف يشاء.!!

وقد ظل الناس منقسمين حوله: منهم المخلص له القائم بين يديه بالطاعة مثل (سامبو) زوج (حسنات) ابنة نصار سيد القرية وأقوال وذا، صاحب السهرات والمزاج والنرجيلة.. ومنهم المتحفظ تجاهه كالشيخ (علوان) إمام المسجد الذى يؤم الناس نهاراً فى المسجد، ويعظهم وينهاهم عن الفحشاء والمنكر، ويؤم بعضهم ليلاً فى بيت زين نصار على جلسات التدخين و «الفرفشة»!!

لكن الذى بينه وبين الخواص عمار هو الشاعر توفيق الطويل، رغم البعاد، وسير كل منهما فى اتجاه مختلف المظهر..فالشاعر الطويل رجل سياسى مثقف يتابع الأحداث ، وينفعل بها، ويحض الناس عى الاهتمام بها ..ويفسرلهم نيات إسرائيل العدائية تجاه العرب، وضرور أن نتحد تحت راية الزعيم عبد الناصر لنتمكن من توجيه الضربة الحاسمة ونواجه مؤامرات الأعداء أقوياء لامشتتين.. ويفسر معنى أن تطلب

مصر من قوات حفظ السلام - فى عام ١٩٦٧ - أن تنسحب من سيناء لتتمكن من المشاركة فى صد هجموم محتمل يدبر له العدو على سوريا.

الدعوة هنا لها وجهان: وجه دينى بحت يمثله صالح الخواص، الذى يصر على العمل بيديه دونما حاجة إلى العمل، ويدفع من حوله لأن يعملوا - للدنيا وللآخرة - ليفلحوا، ويدعوهم إلى التآنس والحب والانسجام..ووجه دنيوى يحمله على كاهله الشاعر الطويل بدعوة الناس إلى الوعى والتعلم والإيجابية والمشاركة فيتصل خيط الدين بالدنيا من خلال الرجلين رغم تباعد الموقف واختلاف المنهج..ليقول الخواص حين سئل عن الطويل: «الوصال بينى وبينه لاينقطع» ص ٤٦ .. وقد «ظلوا يتنا قلون ابتهاجه بشعر توفيق الطويل عندما أوقفه قائلا: أسمعنى شيئا من شعرك ياأستاذ.. كانوا يتأملون حركته واهتزازه لحظة سماعه الشعر. واعتزازه بتوفيق الطويل.» ص ٤٦ .

فللتصوف لدى سعيد الفتاح وجه آخر غير الوجه الذى خلفّه لنا أبو حامد الغزالى بدعوته الناس أن يتزهدوا، وينقطعوا عن الخلق للتشبث بحبال وصل الخالق.. فى الوقت الذى كانت فيه حملات الصليبيين تكتسح أرض المسلمين وتدوس حرماتهم.. التصوف هنا من لوازم الحياة، كما أن الشعر كذلك ..كلاهما قطران لدائرة مركزها الإنسان ودفاعه عن الحق، وكفاحه للخلود والتقدم لا الجمود والتشرذم والتراجع.. والشعر الذى يطرب له المتصوف هو شعر الحياة لاشعر الموت، لأنه يفيض من مكافح مثقف مهموم ببلده والشباك التى تنصب حوله لاصطياد طموحه ووئده.

* * *

وقد صيغتْ هذه الرؤية للتصوف والشعر معاً صياغة غير خطابية: فيها الحدث هو الذى يتكلم ويصطدم بنا، لايتركنا نحن للبحث عنه: الخواص يعمل بيده، يعظ الناس، ويفتح مداركهم لما وراء الجزئيات ويؤكد ثقتهم فى أنفسهم: «عوّدى نفسك ألا تتركى ماتثقين فيه لما يظّن البعض» ص ٨٢..هكذا يقول لحسنات زوجة سامبو.. ولا تنقطع بايجابية الشيخ صالح حتى بعد وفاته، فهو يقود حامليه فى النعش، ويوجههم إلى الطريق الصحيح، ويفرض إرادته عليهم.

كذلك يبدو توفيق الطويل فى متابعته الدقيقة لأحداث بلده الكبرى، بل وأحداث العالم، وحركته بين الشعب ـ أبناء القرية – ودعوته لهم بالاستعداد للجهاد ضد المغتصبين ومن يؤازرونهم، وبثه الأمل والتفاؤل فى النفوس الفقيرة الظامئة إلى العدل.. وإذا كان الطويل دنيويا فإن دوره يتوقف بانفلاته من هذه الحياة بعد أن اجتاحته صدمة النكسة التى حلت بجيشنا فجأة.

والمقارنة بين شخصيتى الخواص والطويل تميل لصالح الشيخ لا الشاعر: فالشيخ مازال حياً ماثلا فى الوجدان والنفوس، حتى ليخشاه البعض وهو ميت: ولم يسلّم بالدفن وهو خاضع..أما الشاعر فدوره فى حياته ـ مادام دنيويا عاش ـ وينقضى خبره بعد موته.. وهذا موقف من الروائى يخالف الواقع، لكنه حُر فيما يتبناه من مواقف ..أما الوجه الأخر من الشخصيتين فهو المعايشة الدقيقة العميقة لشخصية الخواص، إلى حد الإيقاع فى نفس قارئ الرواية بصدق معجزات الشيخ صالح، وحَبْكِ جميع الأحداث بما يؤكد هذا الصدق ويبدو التهديد لأى شاكٌ

ماثلاً للعيان فى شخص الطبيب الذى يتمثل فى معجزات الشيخ حتى تغشاه عاشية، ويغمى عليه، يفيق مسلّما بكل ماينقله العامة عن الشيخ المتوفى.. الشخصية هذه واقعية وفلكلورية معًا: فكم يجلس على مصطبة بيته يخيط ثوباً ممزقًا، أو يقيم مقطفًا، أو يخصف نعلا، أو يصلى، أو يدعو الرائح والغادى إلى طعامه.. وفيها من الفلكلور كل مايتصل بالخرافات: الميت حين يطير بالنعش، وكتابة السحر بالحب بين رجل وامرأة والزواج من جنية، وإلقاء تمائم و «عزائم» على قالبين من الطوب فيتعار كان وهذه الجزئية بالذات رأيت واحداً من الناس يدعيها، وأنه أنطق اللبنتين وحرضهما فتعاركا.!! كل هذا تعميق للشخصية، فنضحى نحن شيئا منها أو هى كائنا فينا..إنها ميراثنا الوجدانى يتجسد أمام أعيننا على ريشة مبدع شاب من جيلنا.

أما الشاعر فقد ظلمه سعيد عبد الفتاح ـ ظلم المجتمع كله له ـ فقدمه متحدثا ـ إلى أميين وبسطاء ـ بكلام فى السياسة عميق، وأكدت أحداث الرواية أن تحليله للأخبار المتواترة عن المعركة المتوقعة كان تحليلا خائبًا، فانهزم العرب ـ عكس توقعه ـ وسقط هو ميتًا من هول المفاجأة .. فأين أنصاره ، وآثاره، وصراعاته ودخائل نفسه؟! كل هذا غائم فى الرواية.. لانستطيع أن نتكىء إلى أى منه. فرأينا شخصية باهتة رغم عظمة ماترمز إليه، ورغم أنها الجناح الثانى الذى تحلق به رواية (مقامات الفقد والتحول).

* * *

بعد أن يتساقط البطلان: الشيخ والشاعر.. يتجه مؤشر (الفقد) إلى الارتفاع فتموت (لطيفة) الجميلة المتحللة التى انتهك المجتمع حقها فى

حياة راقية حرة، ولا يرتفع الظلم عنها .. وينتزع زين نصار ابنته حسنات من سامبو تلميذ الحواص ومريده المخلص، ويطرده من فدان الأرض الذى منحه إياه الشيخ الراحل، وكذلك من بيته، ويسطو على بقرته. ويتوه سامبو، ويحاول الانتقام فيعجز، ليبقى مشرداً تراه الناس من حين لآخر «يلوحون له بأيديهم. كان يرى الأيدى تعلو وتهبط بجانبهم، والرءوس تشير. وكان ينظر إليهم كأنما لم ير شيئا. ينطق أحيانا ببعض كلمات فى الطريق فيحس البعض بشحنات الأسى والحزن، والشجن، التى تمتلىء بها. كان يكررها أحيانا، دون أن يسمع لصوته صدى، ودون أن يقطع هذا الصوت شىء.» ص ١٤٩.

فجميع الأصوات العظيمة ليست لها صدى. فكم من محذِّر ومن منذر قبل وقوع الكارثة، لكن الآذان صمم والألسن بكم.. فكان الفقد الأكبر: الهزيمة العسكرية. بعدها بدأت الناس تدرك قيمة المنذرين، وتلوح لسامبو فى قنوط كأنهم يحاسبون أنفسهم على أن ظلموه وجردوه من متاع حياته ولم يستمعوا لا إليه ولا إلى شيخه ولا إلى الشاعر.

فأين التحول إذن هنا.؟! الرواية لاتحمل تحولا إنما هى تستعرض الفقد فقط.. وإذا كان هناك من شىء بعد الفقد فليس تحولا كاملاً عن الواقع السابق إلى واقع جديد، بل مجرد إحساس بالذنب وتنبه إلى الخطأ.. وعلى المتلقى أن يستكمل هو فى ذهنه (مقامات التحول) عليه أن يتخيلها إن لم يكن قد رأى فى كل ما صاغته يد الحياة تحولاً كبيراً. وهذا التحول لاتدينه الرواية ولا تؤيده.. لأنها - كما ذكرت - لم تقدمه فى صيغة أحداث أخرى غير أحداث الفقد. وإن كان كثيرون من الراصدين يرونه انتقالاً من فقد واحد إلى ألف فقد وفقد!!

* * *

الرواية لوحة طبيعية: تستطيع تبيُّن إطارها الخارجي وتفاصيلها هكذا: مجموعة متناثرة من البيوت الواطئة، تحوطها الغيطان الخضراء بالبرسيم والصفراء بالقمح، تشقها ترعة، تتجمع حولها النسوة بجلابيبهن وآنيتهن ملتصقات بالأرض يفركن الأوعية بالطين والحصى ويغسلنها بالماء.. عابثات..ساخرات ...ضاحكات.. هامسات. خائضات في كل أسرار القرية وحكايات رجالها وذكورتهم، ونسائها وهيامهن.. والرجال - في الفجر - منكفئون بمنا جلهم إلى أعواد القمح حاصدين مغنين، أو متفرقون وراء العيال وأمامهم وهم يلتقطون لوزات القطن، والشدو سيَّال من الأفواه للخولي ولصاحب الأرض.. وأسراب من الجاموس والغنم والإبل غاديات رائحات للحقول، والفتيات يتنافسن على التقاط الفضلات ويتعاركن ويشددن الشعور ويقذفن المحصنات.!! وإذا اختنق القمر القرية هب أحمد الدكماوى حاملاً غطاءى حله داعياً الأطفال لاتباعه سيراً بحوارى القريه وطرقاً على الغطاءات وشدواً:

يابنات الحور الحور.. ماتسيبوا القمر للنور

يابنات الحور الحور.. سيبوا القمر تاني يدور

يابنات الجنه الجنه.. سيبوا القمر يوم يتهني*

الصوت بدرجاته: همسًا لغطاً، والسير بأنواعه: مهلاً وخطفًا، والليل، والنهار والشمس والقمر، والنسوة، والجاموس، والبقر، والإبل، والرجال، والعيال، والحقول و.. إلخ السنابل، واللوزات، والصلاة،

*أجريت هنا بعض التعديلات لضبط الوزن.

والعربدة، والتقى..كل هذا - وغيره - مائل أمامنا فى هذه الوريقات الحاملة (للفقد والتحول) فلا نملك إزاءها إلا العودة إلى النفس، إلى الطفولة التى عشناها وتركناها بكل سذاجتها ومرحها وعذابها لمن ورثونا هناك فى هذه الأوطان المسماة (بالقرى) .. وإنى لأندهش: كيف تذكر الكاتب حادثة تتكرر دائما، هى صراع الفتيات على التقاط روث الجاموس فى آنية قبل سقوطه على الأرض وتشاجرهن للفوز بالسبق إليه؟! كيف استعاد إلى دهنه - من مخزون عشرات السنين الماضية - حكاية الخولى الذى يقود فريق الأطفال لجمع القطن، وتستهويه إحدى الفتيات فيجمع لها شيئاً من (خطها) لتتقدم وينقود بها فى ستر شجرات القطن مقلبًا ثدييها عابثًا بفخذيها؟! يالك من كاتب داهية ذكرتنى بنفسى حين كنت صبياً وأفعل هذا مع البنت (أنهار) .!!!

* * *

وتوحى الرواية - من عنوانها - بأنها مواقف للمتصوفة، وبعض من كراماتهم، ودرجات التصوف..لكن أحداثها تؤكد أنها رواية واقعية لاتشوبها شائبة السقوط فى تهويمات المتصوفين، إلا هذه الفقرات القليلات التى يستهل بها بعض فصوله معنونة بهذه الكلمات: مقام القرب، مقام التوكل، مقام المجاهدة، مقام المحبة، مقام الشك، مقام الخوف، مقام المكاشفة، مقام الفقد، مقام التصبر، مقام الصبر..

ونرى أن القرب هو للناس، والمجاهدة لكسب العيش، والمحبة للبشر.. وهكذا نحن إزاء تصوف للحياة أكثر من أى شىء آخر. حتى هذا الشيخ (الخواص) لم تقحم عباراته بعيدة عن الواقع، بل تعالجه

وتوجهه وتتأثر به.. ولم يذكر لنا اساتذته، ولا طرائقه فى التصوف، ولاغير هذا مما درج عليه المتصوفة منذ معرفتنا بهذا المذهب الدينى أو السلوكى فى تاريخنا الإسلامى.

ثم يدخل الكاتب إلى قلب المتلقى مباشرة محيداً عقله باستعراض النعسن الذى يطير، والمعجزات التى تترى، فيمهد الذهن لاستقبال الخرافات وما لا يصدِّق، حتى نصل إلى ذروة مالايتوقعه أحد وهو الهزيمة العسكرية فى ١٩٦٧، والتى تأكدت مؤشراتها الأولى بما ساد من تفكك ونفاق وعدم إنصايح للواقع والعقل (الشاعر) ولتاريخ (المتصوف غير التقليدى) فهو بدأ الرواية من نهايتها، ثم عاد إلى البدايات فصلاً فصلاً مع بعض الحرية فى تقديم حدث على آخر.

* * *

وعباراته عادية، هدفها الأكبر توصيل الحدث وحمل الفكرة أكثر من تحليقها فى عالم جمالى، بتوفير صورة أو استنباط إيحاء جديد للكلمة..

وقد رأيت بعض العبارات العامية المقحمة على السياق مثل: «إنت أصلك بتحب العم صالح حب أعمى..» ص٢٢.. وهى عبارة غير مناسبة فى فيض من الفصحى المريحة للسمع والذوق بعامة، صيغت بها الرواية على لسان جميع شخوصها أو فى السرد.. ويزداد نفورنا إذا رأيناها ترد على لسان شاعر. فماذا لو قال: أنت تحب «العم صالح» حباً أعمى..؟!

في حين نستسيغ العبارة الفصيحة هذه : «هلاَّ تشعرين برجولتي وأنا معك؟ هل نسيت» ص٦٤.. على الرغم من أنها ترد على لسان رجل فلاح .. ويعترض انسياب العبارات في الرواية بعض الجمل الجاهزة مثل: «كان يعمل بهمة ونشاط» ص٤٥..كما تعتر يها أخطاء اللغة والنحو من حين لآخر: «تمنوا لو يعرفوا السر» ص٤٦ أي: يعرفون.. «عماد وراضي أولاد طه القط» ص ٤٦ أي: ولدا .. «دفعهم إحساسهم وولاءهم» ص٧٢ أي : ولاؤهم.. «.. اللائي وصفنه بأنه رجل شديد» ص١١٩ ..والصحيح: الذي..وغيرها كثير.

إضافة إلى هذا.. للرواية مداخل ومخارج وأبعاد كثيرة، تغرى الناقد بالجلوس إلى مائدتها، والتجوال في ثناياها. وكذلك تحتوى القارئ: إذا شطت به الغريزة فهو ملا قيها، وإذا جنح به العقل فهو مندمج معها، وإذا احتواه التدين فقد يستريح تحت بعض ظلاله ها هنا في (ومقامات الفقد والتحول).

* * *

١٩٩٢/١/٢٤

«الخروج» .. رواية أم اعترافات؟!

■ أول ما يواجه الناقد من عقبات فى طريق تقييمه لبعض الأعمال المنفردة هو تصنيفها: أرواية هى أم مذكرات شخصية أم اعترافات أم مقالات مجموعة فى كتاب؟!

هذه التساؤلات يقفز الرد عليها بالإيجاب فى الكتاب الجديد: «الخروج. الغربة وعصر الانفتاح» للأديب الدكتور فتحى عبد الفتاح.

ويبدأ توزع الإجابة بين كل هذى الأسئلة من العنوان.. فلفظة (الخروج) يمكن أن تأتى واجهة منمقة لرواية أسطورية أوتاريخية أو واقعية..ثم تتأكد «روائية» الكتاب من خلال التمهيد المكانى الذى يضيئ المكان أمام أعيننا فقط، بل يدسه فى داخل نفوسنا. فمطار

القاهرة هنا ليس كياناً جامداً يطأه البشر ذهابا وعودة، إنما هو كائن حى نابض: تدمع عيناه للفلاحين المصطحبين فئوسهم ومقاطفهم قاصدين الرحيل، وتبتسم شفتاه بإشفاق لهذين الطفلين العابثين المبتهجين مع أبيهما - المؤلف - لكن المطار الذى يبكى ويبسم لايملك اليد التى يمسح بها الدمع وتضم الراحلين إلى صدره فلا يبرحون أرضا - كانت خصبة يومًا ما - إلى أرض التيه.. ويظل دمع المطار دفوقا..إلى متى؟! هذا سؤال يجيب عنه الكتاب فى تنهداته الأخيرة،

وتتأكد الهوية الروائية فى خيط الصراع على مستويين: الداخلى والخارجى.. فبطل العمل: الكاتب.. منقسم على نفسه: أيبقى ها هنا فى مواجهة الكبت وتزييف الهوية والسقوط المتصل للبلد كله إلى هاوية بغير قعر أم يرحل إلى بلاد الجليد واحترام الإنسان ولعلاج عين ابنه اليسرى؟!

وعلى الرغم من أن مطلع الكتاب بجلوس المؤلف فى صالة (الترانزيت) يوحى بحسم هذا التساؤل والصراع الداخلى فإن الصراع لم يخمد أواره لحظة ولاإستسلم للأمر الواقع، وظل جرحا يتسع حتى وجد الإجابة فى اللحظات الأخيرة أيضاً للكتاب.

وخارج هذا الغليان العميق فورانات على السطح تتزيّا الطابع الجماعى فى المجتمع المصرى بين السلطة المتحكمة حينذاك وبقية طوائف الشعب وطبقاته من يساريين وعلمانيين ومتدينين.. ويظل الصراع الداخلى قائما بمحازاة الخارجى، ولابد أن يبقى كذلك لأنهما متصلان لاينفصمان.

شخصيات

ويبرز عنصر روائى آخر من خلال استعراض المؤلف للشخصيات التى يتطور بعضها وينضج - كطفليه: عمرو وياسر - من سذاجة الطفولة وصفائها إلى الإحساس بالزمان والمكان، ثم انبلاج الحس القومى بداخلهما فى انكبابهما على الشاشة الصغيرة بألمانيا الشرقية متابعين ثورة الشعب فى ١٧ و ١٨ يناير ١٩٧٧ .. وتتوهج شخصية ثالثة بالحركة والسخرية الفلسفية متمثلة فى (قبارى عبدالله) من طالب يفشل فى إتمام دراسته إلى صوت عذاب يصب على رأس الجاهلين المتحكمين أعداء الشعب.. حتى تدمع أفئدتنا ونعايش قبارى عبد الله ميتا من خلال شقة ذكرياته كما عايشناه حيا. لتن سخريته ميتا كانت أكثر مرارة ويأساً ..ويطل علينا المكان هنا كبطل، وليس مجرد مأوى سابق للراحل قبارى. فا لمكان يبدو قطعة نازفة من قلوبنا، وبصيصا مقهوراً من نور أعيننا.

لكن فى مواجهة هذه الحياة المتجسدة فى أفراد، تقتحم علينا الصفحات شخصيات أخرى، أخذها المؤلف فى طريقه‹ !! وبصرف النظر عن دور هذه الشخصيات تاريخيا فإننا نحاكم العمل هنا كإبداع ..فمثلا لو اسقطنا كل ما كتب عن فؤاد سراج الدين - الذى يلصق به المؤلف صفة «باشا» - هل يختل ميزان العمل؟!! ثم يمر الحديث على ذكر مكرم محمد أحمد..ولكن الكاتب يستدرك الموقف، ويرى أن ماكتبه لايليق - كميا - بنقيب الصحفيين السابق. فقال: «ولقد توطدت علاقتى بمكرم بل وأكاد أقول تعرفت عليه بشكل حقيقى حينما شملنى

وإياه مع عدد آخر من الكتاب والصحفيين قرارات الفصل» ص ١٢٢ ..فهذا كلام نعرفه عن مكرم محمد، لكنه مقحم هنا على النسق المندفق من الحديث. . وفى المواجهة تبدو صورة صوفى أبو طالب وكذلك صورة خالد محيى الدين باهتة.

وأكثر مايحرص عليه د. فتحى إيراد الزمان سنة سنة ويوما يوما وربما ساعة ساعة.. مما يجعل دائرة الرواية مكتملة فى كتاب «الخروج»

اعترافات

وقد كللت وجدانى غلالة من الزهو أمام مشهد تمثيلى ضاحك، بطلاه متناقضان فى كل شىء: أحدهما أديب رقيق الحاشية والبنية، مراتعه ساحات الفن التشكيلى والمسارح والنوادى الثقافية، وسلاحة قلم لايجف دمه.. والبطل الآخر: بلطجى كالفيل امتلاء وشجرة الجميز طولا، أجواؤه المخدرات وصالات القمار ومعاقل الإجرام. ويداه ملتصقتان بسلاحه الأبيض دائما.. وترتفع حدة المشهد التمثيلى بهذا البلطجى لمستعرض يلف دائرة من النظرات حول الأديب ورفيقته الألمانية التى كانت له علاقة سابقة بها.. ويتجاهل الأديب شرر العيون لكن يد البلطجى تتدخل فى (الموضوع) فيضطر الرجل الرقيق إلى الدخول فى مباراة مصارعة.. ماذا تتوقعون عن نتيجتها؟!..شلل تام وهزيمة نكراء!! للبلطجى الفلسطينى أمام المثقف المصرى..فهل تصدقون؟! أنا أصدق.. لسببين: الأول: أن الدكتور فتحى هو قائل هذه القصة وهو بطلها!! الثانى: طمأنة نفسى بقدرتى على الفوز فى أية مواجهة بينى وبين أى واحد من الفتوات يجرؤ على التطلع إلى مابين يدى من جمال - إذا حدث - لاقدر الله.!!

وقد ساق الكاتب هذه الحادثة تنبيها للخطر الذى يكاد يدهم صورة البطولة الفلسطينية فى الخارج..فهذا البلطجى كان يحظى بتأييد الألمانية بصفته مكافحًا فلسطينيا..لكن المكافح انكشف فجأة عن وجه لص وتاجر مخدرات وهمجى..فهل هناك دعاية للثورة الفلسطينية ـ أمام الأجانب ـ أسوأ من هذه الدعاية؟!..وتبرير السلوك الشخصى بسند عام هو مانستنتجه من هذه الواقعة. فمن المؤكد أن البنت الألمانية وقعت من نفس الدكتور فتحى موقعا حسنًا!! ورأى أنه أجدر بها من البلطجى فكافح من أجلها، ضربا على الوجه، وركلاً فى بطن ذلك الفلسطين،!!

ومثل هذه الاعترافات الطريفة الصادقة ـ التى يأنف كتابنا التقليديون إيرادها ـ يمر بنا كثيراً فى «الخروج» علاقات نسائية وسهرات ثرية، بل ورفض ادعاء الكفاح والبطولة فى زمن الغربة كما كان يفعل كثيرون من المهاجرين إلى الخارج أيام السادات.

مذكرات

ثم نرانا منذ مطلع الكتاب أعضاء فى أسرة صغيرة قوامها المؤلف وطفلاه: عمرو وياسر.. ويصحبنا معه متحدثاً عن نفسه: فلوسه، عمله، هو اياته، سكنه، اتصالاته، اتجاهاته الفكرية، رغباته المكبوتة، وعلاقته بالسلطة.. وينجمّ كل هذه الأحداث أولاً بأول مفتتحا كل مجموعة متما سكة من التصرفات بتاريخ بارز سواء أكان يومًا أم شهراً مثل: (١٧ يناير ١٩٧٧، نوفمبر ١٩٧٧) ذلك كله شأن المذكرات الشخصية.

ولكنّ ألا يتداخل هذا المفهوم فى مصطلح (الاعترافات)؟؟.. غاية ماأقوله هنا أن (الاعترافات) مذكرات فردية صريحة يغلب عليها خرق

العـرف وسلوك دروب التـمـرد على مـفـاهيم الناس .. و(المذكـرات) اعترافات فردية وعامة معا، يمكن أن يطّلع عليها القارئ فى أكثر من مصدر وبأكثر من طريقة.. ولكنها تمثل آراء الكاتب فى كل مايعرض له: سياسةً وأدباً وسلوكاً وتاريخا.

فحكاية المترجمة الألمانية التى تصطحب الكاتب فى تجواله الأول بأنحاء ألمانيا الشرقية إثر وصوله إليها مراسلاً للجمهورية، هذه الحكاية التى انتهت بليلة هانئة بين المترجمة والأديب تجمع بين المذكرات والاعترافات معاً.. فالجزء الأول منها فيه صراع بين حضارج الغرب الألمانية متجسدة فى المترجمة ومعالم ألمانية، وبين حضارة الشرق المصرية ظاهرةً فى مكنونات الكاتب وطبيعته ونظرته للحياة.. وهذا يمكن أن يروى كمذكرات ..ثم.. عند الليلية الندية التى قضياها معاً فى انسجام (!!) تتوقف حدود المذكرات وتبدأ معالم الإعترافات.

وغير هذا فى الكتاب كثير.

مقالات

على مستوى آخر يبدو الكتاب مجموعة من مقالات بعضها لاينقصه العنوان كأنْ يقول: «سوق عكاظ.. فى بغداد» ثم يستطرد فى الحديث بعد القاء هذا المفتاح.. ويمكن أن نجتزىء أى فصل ـ وكلها فصول تحت أرقام ـ لننشره كمقالة مكتملة مستوفاة الأغراض، واضحة المعالم، جيدة التوصيل .. هذه المقالات قد تأتى سياسية صرفة، وقد تتجول فى النقد الأدبى، وقد تصف مكاناً أو مشهداً كثيراً .. وقد تمزج هذا كله بغير تكلف.

وقد حرص الأديب على تصدير كل فصل - أومقالة - بعبارة لواحد من المبدعين الكبار كالشرقاوى، وفتحى غانم، وبابلو نيرودا، وحنا مينا.

وهذى المقتطفات لا ألمح مايبررها، إلا أن تكون عوضًا عن العناوين الداخلية للكتاب.. ولست أنسى ذكرما وقع فى الكتاب من سقطات لغوية نحوية فظيعة تعجر الحصر. وإن كنت أحسد الأديب د. فتحى عبد الفتاح على الموسيقى الداخلية فى عباراته، وانسجام الكلمات، وبعض الصور المركبة الجديدة.

انطباعات

- طفل..كبير!!
- عصر واوا. . متي وكيف ينتهى؟!
- أيام المقاومة.. والأبطال المنسيون
- هذا العصر الرمادى!!
- زنزانة فتحى «قفل»!!
- هالة وإخوتها!!

طفل..كبير!!

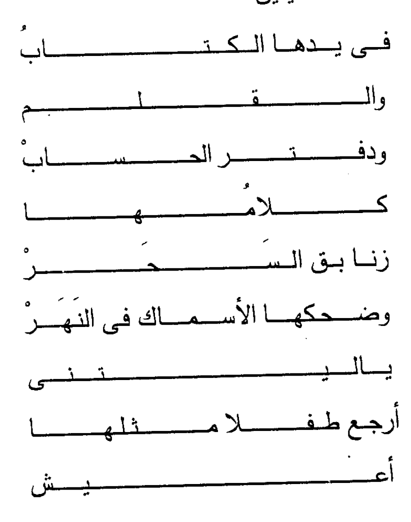
■ طفل فى إهاب شيخ، حكمة سبعة وسبعين عامًا علمته أن يكون بسيطا، مرنًا، متدفقًا، لا تكسره شلالات أو جنادل فى أشد لحظات الحياة قتامة..فإذا ضاقت به سبل العيش فى مصر ففى العراق متسع لها، وإذا قهرته الظروف بالعراق فالكويت تتسع لشعره وفكره، حتى أنه أصبح العضوا الوحيد غير الكويتى فى لجنة التحكيم التى تشكلت قبل الحرب لمنح جائزة الدولة الكويتية فى الأدب.

وضيق العيش أو سعته، ورفاهية الحياة أو ضنكها لم تكن عنصر قهر لإرادته، ولا داعى انحناء لقامته.. ففى هذه اللجنة التى لم تكتمل خطّها بسبب الحرب، ما إن وجد شاعرة صاحبة سلطان وجاه و«إمارة» تريد أن تتسلل لتنال جائزتها حتى تصدى لها، فشعرها دون صيتها، وصخبها أعلى من إبداعها.. رفض د.كمال نشأت تزكية الشاعرة

«الأميرة» لنيل الجائزة، ولم يخف العنفوان ولا الايذاء و «الترحيل» من نعيم الكويت إلى جحيم الفقر فى مصر..ولم يخسر الدكتور كمال بموقفه، بل ربح كثيرا..فبعد شهور - وربما أسابيع - من هذا الموقف لم يكن المصريون المهاجرون للكويت وحدهم خارج حدودها بل كان الكويتيون - معظهم - خارج هذه الحدود.

هذه الطبيعة البريئة الحادة الجادة.. أين موقعها من إبداعه الشعرى؟! فلا خلود ولاإشهار لهذه الطبائع إلا حين يحتويها الفن وتسجلها قدرات الإبداع على الأوراق.. وهذا هو شأن كمال نشأت حين يقول:

الطفلة الضحاكة العينين


فى يدها الكتابُ
والقلم
ودفتر الحسابْ
كلامُها
زنابق السَحَرْ
وضحكها الأسماك فى النَهَرْ
ياليتنى
أرجع طفلا مثلها
أعيش

كـنـفـــــــــــحـــــــــــة الـزّهـرَ

الـــنــور فـــى أضـــــــــــــالـعـــى

والحــــــــبــــــــر فـى أصـــــــابـعـى

لاهـمَ..لاضـــــــــــجـــــــــــرْ

ميل إلى براءة الطفولة، ونفسٌ تهفو للعينين الطفلتين، لاهرباً من الهم والضجر اللذين يختم بهما قصيدته، بل تواصلاً مع طبيعة كامنة فى الأعماق..فمازال كمال نشأت يمسك بيديه الأوراق والأقلام، ويقفز من ندوة لندوة، ومن صحبة لصحبة، ومن ضحكة لضحكة، ومن نكتة لنكتة وكأنه لايحمل على كتفيه غير عشر سنوات من العمر الأخضر..

فالضحل البرئ و«شقاوة» الأطفال أصيلة فى ذات الشاعر.. ولذا أرانى ضاحكاً مرتين، وهو يروى حكايته مع زميلته بجامعة الأسكندرية - أيام التلمذة - حينما شتمته وسخرت من أحد زملائه فأطلق فيها لسانه: سخرية لاذعة فى قبحها وعنوستها وفجرها: زجلاً ساخناً فتاكاً تسرى فيه روح بيرم..أضحك لبساطة الحكاية وعياليتها واحتفاظ ذاكرة الشاعر بها، وأضحك للذعة الزجل الساخر ودمه الإسكندرانى الصريح.

والطفل ملول عَجِلٌ و...

الليل فوق دارنا أعماقة أسرار

يجرنا إلى مــدى حدوده النهار

ونحن تحت جنحه أطفاله الصغار

....

وهوّم التذكار فى نفوسنا الملوله

وخيم الترقب المرير.. والكهو له

ولا يقر الطفل، الحكيم، الشاعر فى موقع، ولايسلّم بواقع..

مـــــازلت فـى الـبــــحـــــار

أجـــــــوبــهـــــــا

تجــوبنـى..بريحـــهـــا ومـــوجـــهـــا

تركتُ خلفـى الزهور والـهـــضـــاتُ

وهـا أنـا كـطـائـر كـــــــفـــــيـف

تســيـــربى.. تســيـــربى الســفـــينه

وقادته السفينة إلى غربة مباشرة ودائمة حتى وهو داخل حدود الوطن..لكن الوطن لدى الفنان ليس أرضـا واسـعـة ونا ساً تتــزاحم فقط..إنه أكبر من كل هذا، إنه الاحتواء والعدل والإيناس والحق..لذا يقول الشاعر:

وعــــدتُ بـالســـــلامــــه

وفـــى دمـــى شـــــــــــجـــنْ

يـــنـــقـــل الخـــطـــى

يـبــــــــــحـث عــن وطـــن

كمال نشأت بهذا القلق المشروع يكتنز حلماً عميقاً قديماً يفتش عنه كل فنان منذ أن أبدع الوجودُ فناً..يفتش عن المعانى البشرية الفطرية

عصر واوا.. كيف.. ومتى ينتهى؟!

■ فى قدرة تصويرية مذهلة عالج الأديب فؤاد قنديل هموم الوطن التى تؤرقه، تهدد بنسف حاضره ومستقبلة.. فى روايته الجديدة (عصر واوا) التى صدرت فى سلسلة روايات الهلال لتكون العمل الإبداعى التاسع للأديب.

تتعرض الرواية للإنسان المصرى العادى - الذى يفرح بأنه عادى - ليس له فى السياسة - يمينا أو يساراً - ولافى التوجهات الدينية، فهو لايصلى، ولايتردد على المساجد إلا قليلا، وهوايته الوحيدة هى لعب الشطرنج والوقوف فى طوابير الخبز، والتأمل فى صورة الزعيم عبد الناصر التى يعلقها فوق رأسه كقيمه وطنية ثمينة يناجيها من حين لآخر فى زمن الانهيار لكل القيم الإنسانية والقومية العظمى.

هذا المواطن - شريف - مدرس التاريخ الذى يعيش أحداث الإنسان العظمى من خلال معايشته لأحمد عرابى وأمثاله من الأبطال، يؤمن بالمثالية العظيمة،

ويسلم بالأمل الذى يستمده من دراسة للتاريخ ولأبطاله، وهم جميعا ممن تمسكوا بالمبادىء الراقية وماتوا من أجلها - كأجساد - فعاشوا للأبد كأبطال خالدين..هو صورة للغالبية العظمى من هذا الوطن: يؤمنون بأن لليل فجراً، وأن النور سيفلق الظلام مهما تكاثفت صخوره.. وعلا عويله..

لكن هذه المعايشة للتاريخ ربما تعد هروباً، بل هروب فعلا من واقع يأنف التعامل معه على أنه مسلمة ومصير لافكاك منه.. والذين يعيشون للتاريخ وحده وللمثالية والأمل ليس لهم امتداد فى هذا الزمن.. فشريف هذا يعشق زوجته، ويرى حدود الدينا كلها تقف عند رمشيها، وهى مثله عشقًا ومثالية لكنهما لاينجبان.. فأيامنا ليست أيام المثالية إنما هى أيام (واوا) !!

فمن إذن واوا هذا؟! إنه الذراع الطولى والقدر الجبار الظالم الذى يتمثل فى صورة سائق تاكسى يخطف (سلوى) زوجة شريف ويغتصبها عنوة..فينقلب العالم فى نظرها ونظر زوجها إلى ثقب إبرة يريدان الفكاك منه: بالموت..الذى تضن به السماء عليها بعد أن ضنت من قبل عليها بالأطفال.

يجد هذا المواطن - الذى يمثل الغالبية العظمى من الشعب - نفسه واقعًا بين مخالب المجرمين: السائق تاجر المخدرات مغتصب زوجته، ولواء والشرطة المتقاعد زعيم شبكة المخدرات من ناحية ومن الناحية الثانية يتلقفه (دعاة الدين) فى هذه اللحظات الحرجة من حياته..فإما أن يصبح مجرمًا ليقاوم المجرمين - وهو ليس مؤهلاً لهذا الإجرام

بطبعه - أو يتحول إلى الجماعات الدينية التى يلمس بينها التجمع والقوه المعنوية فى زمن غاب فيه القانون تماما وأصبح الباشا تاجر المخدرات المتقاعد هو القانون وهو الحكومة.. فقد اختطف رجاله المتوحشون (شريف) وأذا قوه مايخطر بالخيال وما لايخطر من التعذيب إلى درجة الإعداد لاغتصابه هو نفسه ، لولا هروبه من حبسهم.. وحينما واجهه شريف بأن فى البلد قانونا وحكومة فقال المجرم: (أنا القانون.. أنا الحكومة)..

وتكبر اللعبة، ولاتتوقف عند اغتصاب مواطنه شريفة، واختطاف زوجها لإجبار. على التنازل عن شكواه، إلى مساومات كبرى ومصالح لأصحاب الكراسى العالية للإفراج عن السائق تاجر المخدارت أحد صبيان (الباشا) الذى ينجح فى النهاية الفرار فى نفسه ويبدأ بما لديه من هيرويين الباشا بملايين الجنيهات - حياته الإجرامية المستقلة التى يستطيع فيها أن يحمى نفسه بالإجرام من إجرام مقابل له.. وبهذا تنبت كل يوم شوكة فى جسد الوطن .. فى الوقت الذى ماتت فيه سلوى «هى تحاول الإجهاض من أثر الأغتصاب» ويرقد زوجها فى المستشفى متأثراً بتعذيب عصابة اللواء له.

إنها صورة قاتمة مؤلمة ساقتها الرواية فى حركة زمنية مرة تعتمد على الاسترجاع، واستغلال المكان لإ ضفاء جو من الحزن والآسى على الأحداث.. وفى لغة وصورة أقرب إلى بناء قصيدة حين يقول: «بدا كل شيء كأنه ينتظر هذه اللحظة، حتى الصمت نفسه كان يترقب لحظة انبثاق الحياه من الموت» «وغيرها من الصور المتطورة المركبة غير المتكلفة.

وتترك الرواية السؤال معلقًا..كيف ومتى ينتهى عصر واوا هذا ؟!..ثم ماهذا الصمت المريب الذى تقابل به الأعمال الإبداعية المتفردة من شعر ورواية، والتى صدرت مع ميلاد عام ١٩٩٣؟!

* * *

الثانية من صباح السبت ١٩٩٢/٦/٥

أيام المقاومة.. والأبطال المنسيون

■ الشعوب الحية الخالدة، تستطيع أن تصنع النصر وهى فى أحلك غياهب الأنتكاس..هكذا حدثنا التاريخ، وهكذا يحدثنا الأديب كمال القلش فى كتابه الجديد: (أربعون عاماً على العدوان.. بورسعيد أيام المقاومة)..فالأطفال والشيوخ والنساء - قبل الشباب ومعهم - يهزمون الأساطيل والطائرات والدبابات لأعتى القوى الاستعمارية فى عام ١٩٥٦.

وكمال القلش نفسه يجعل من ذاته نموذجًا فردياً لهذا الصمود الجماعى الذى اتسم به الشعب العربى فى مصر أيام الانتكاسات..فالرجل قد تجاوز الستين بأعوام، قضى شطراً كبيراً منها مشرداً مابين الغربة والاعتقالات، وقضى غير قليل منها مصادراً ممنوعًا من التعبير، على الرغم من أن مهنته التى التصقت به - لست أدرى إجباراً أم اختياراً - هى مهنة الكتابة التعبير: الصحافة،

القلش المعتق بأزمات شعبه والبائسين منه على وجه التحديد لاتراه إلا مبتسماً.. ولم أره يوماً يرتدى بذلة كاملة قد حنّط نفسه فيها كما يفعل بعضنا نحن الأدباء.. إنه شاب أخطأ الزمان فى حقه فألبسه عباءة الستين منذ سنوات.

وقد رأيت بسمته هذه فى موقف لايستدعى الابتسام، حتى إننى لم أجاره فيها!!..لقد كان القلش: القاص المجيد، والمفكر، والصحفى يقف بين مئات من المعذبين فى الأرض منتظراً الأتوبيس، ويصارع المتصارعين ليفسح لنفسه موطئ قدمٍ.. بعد كل هذا الجهاد الفكرى والمهنى والسياسى الطويل لأجل مصر.. هذا هو المكان الذى وضعته فيه مصر.!!

إنه - على الرغم من ذلك - يحـــبـــهـــا، ولايســـتطيع إلا أن يحبها..لايقولها على طريقة المرتزقة المتاجرين بها عبر الأغانى والقصائد الركيكة، بل قالها عملاً طوال حياته.. وها هو ذا يقولها أخيراً بشكل آخر يليق بالمفكرين: قالها فى كتابة: (بورسعيد أيام المقاومة).. فذكرنا بما نسينا من أيام الانتصارات التى مرت علينا وكأننا فى غيبوبة، أو أننا نستحى أن ننتصر على الغازين لنا والمعتدين على استقلالنا الوليد عام ١٩٥٦.

فى هذا الوقت الذى مرت فيه ذكرى أربعين عامًا على العدوان الثلاثى ونحن عنها لاهون، راح المنهزمون أنفسهم يتذكرونها ويعيدون تقيم أنفسهم.ونتائجها،بل ويشيدون بما فوجئوا به من مقاومة صلدة من الشعب المصرى ببورسعيد وغيرها من مدن مصر فى القناة وفى كل شبر من أرض وطننا.

اختار كمال القلش أن يحمل العبء الذى فرضه على نفسه دائماً، وأن يتحدث عما ينبغى الحديث فيه وقد نسيه الناس وانشغل عنه الكثيرون: مثقفين وأميين بلقمة الخبز الجاف، ومجاراة الأيام، وركوب كل موجة تستجد.

هنالك بُعد تاريخى دفع الكاتب لاختيار هذا الحدث والتوقف عنده والنبش فى تاريخ أبطاله المنسيين: ذلك أن حرب ١٩٥٦ هى النقطة الحاسمة فى تقويض دعائم الاستعمار القديم، وسيطر على العالم بعده أنواع أخرى من الاستعمار تحتاج إلى أنواع أخرى من الكفاح..أى أن تلك الحرب شاركت فى تشكيل تاريخ العالم الحديث لاالوطن العربى وحده.

وتأتى رغبة الكاتب - الذى لم ينصفه أحد طوال حياته - لإنصاف الأبطال المجهولين لهذه الملحمة الحربية الشعبية دافعاً لنشر الكتاب فى هذا التوقيت الذى أصبح أبطاله من المهربين والدجالين وناهبى أقوات الشعب.

ولم يزعم القلش أن تصويره لمقاومة بورسعيد ووراءها الشعب والزعيم عبد الناصر، جاء من خلال جهوده وحده، بل أعطى لأصحاب الحق حقهم وذكر أن كتابه هذا استقى معلوماته من البطل إبراهيم هاجوج الذى رافقه فى المعتقل، وروى له حكاية المقاومة منذ أن وطئت قوات الاحتلال الانجليزى أرض بورسعيد إلى أن خرجت منها منكسرة مهزومة منكسة الرءوس، وقد خلَّفت وراءها مئات القتلى والدبابات المحطمة وفوارغ الدانات، وخلّفت كذلك آلاف الشهداء

والجـرحى من الشـعب الصـامـد، وعـشـرات الآلاف من المهـجـرين المشردين فى عدد من بقاع مصر، وخلفت مع كل هذا اعتقاداً راسخًا بأن العدو لايمكن أن يصبح حبيبًا ، وأن نيل الحقوق لا يتأتى إلا عبر انفجارات القنابل وقصف الطائرات، وأن الشعب إذا أخلص لقضيته وأرضه رسم المعجزات فى صفحات التاريخ، وأن إيمان الشعب بزعيمه وإخلاص الزعيم لشعبه يعنى النصر والمجده،

والكتـاب ينتـمى إلى النثـر الفنى، وعلى وجـه التـحـديد (فن المذكرات) ..مزج فيه الكاتب بين المعلومة الميدانية من خلال إبراهيم هاجوج أحد أبطال المقاومة، وبين التأصيل التاريخى لطبيعة المستعمر العدوانيـة، وبين ثقافـة الخـاصـة الملمـة بالمكونات النفسيـة للشعب المصرى وإمكاناتة العظيمة.. وصبّ كل هذا فى لغة دقيقة عذبة راقية.

وبرع القلش فى أن يجعل من هذه الأحداث التى مر عليها أكثر من أربعين عـامًا كيـانًا حيًا نابضًا، كأنه يتـحرك الآن أمامنا، وكـأننا نشـارك فى صنعـه، ونشد على يد أبطاله، ونلعن الخـائنين والخـانعين والعاجزين عن فِعْل شىء إزاءه..

* * *

١٩٩٧/١٠/٦

هذا.. «العصر الرمادى» ؟!

■ الزمن الذى يصعد فيه سيادة المستشار «الجعر» عشرة أدوار على قدميه وعكازه ليصل إلى شقته التى دفع «خلواً» لها كل مكافأة نهاية خدمته، و«يوسف» البواب يكسب أكثر منه.. هذا الزمن ماذا يسمى ؟!

العصر الذى يمتلك فيه «المعلم جاد» تاجر المخدرات عدة ملايين.. وحتى وهو فى سجنه «رجل محترم» يقولون عنه: المعلم جاد راح، المعلم جاد جاء.. كيف يصنف هذا العصر ؟!

لقد حدد الأديب نبيل عبدالحميد - فى روايته الجديدة (العصر الرمادى) الصادرة عن هيئة الكتاب - تسمية هذا الزمان وهويته.. ولأنه زمن طال ليلة.. وأصبح بطله «رمزى بك» الانفتاحى صاحب العمارات والجشع والظلم والبخل والحقد، فقد أضحى من الصعب على الأديب أن

يمسكه بين دفتى عمل إبداعى إلا إذا كان متحكما فى قلمه، مدققا فى فكره، متفننا فى لغته.

التقط نبيل عبدالحميد حصية من كل حقل فاسد وحقل مصرى أيضاً من مخلفات هذا العصر، وتتبعها ميلاداً ونمواً واستشراء. فرمزى - بطل الرواية- صورة مجسدة لعصر تقوده الأموال وحدها، وتسحق تحت أرجلها كل الإنسانيات - إنه يمتلك عمارة فخمة - ضمن مايمتلك - ويمتص دماء مستأجريها بغير أن يقدم أية خدمة لازمة عليه كمالك. ويدع أخته الوحيدة مخبأ للأمراض بغير علاج ولاحتى طلة وجه حتى تموت. وهو يقطع دابر رحـــمـــه ويكره الناس ويكرهونه.. كل هذه المجردات يسوقها الأديب فى أحداث مدهشة تكشف خسة الانسان إذا شاء الخسة، وخرائب نفسه إذا هجرها الضمير.

* * *

الرواية يمكن تقسيمها - فنيا - إلى (رمزى الأول) و (رمزى الثانى). فالأول هو ما تعرضت له.. أما الثانى فقد (سقط) إلى هذا العالم فجأة!! فبعد أن فقد رمزى (بك) ذاكرته فى ليلة طويلة قارسة البرودة إثر إغماءة عميقة، قام الرجل على نقيض ماكان تماما: أضحى ودوداً، سخيا، عطوفا على أهله والغرباء.. وهذا التحول يعزف عليه الأديب بحنكة ليخرج فيضا من المفارقات والسخرية الراقية والبسمة الموظفة.

ورمزى - فاقد الذاكرة - هو النصف الثانى من الرواية.. وكل سلوكه تكفير عما ارتكب من ضغائن حين كان فى وعيه!! فكأن الروائى يرى أن السلوك الحسن الذى (أصاب) رمزى حالة مرضية نتيجة فقدان الذاكرة!!

* * *

وإذا كانت الرواية بكل تشابكاتها المكانية والزمانية وأحداثها تعد تعبيراً فنيا جيداً عن الفترة الانفتاحية العشوائية التى قلبت المجتمع وفرغته من كل هويته: فأحسنت إلى المسيئ، وأساءت إلى المحسن ..إذا كانت الرواية هكذا فمن نظرة جانبية أخرى يتحقق فى أبطالها التمثيل الكامل لشخصيات هذا الزمن: المستشار الجعر رئيس المحكمة السابق - الذى طحنه جشع رمزى وأعجزه عن التركيز لدرجة أنه يكلم نفسه بعد انصراف كل الناس من حوله - هو نموذج للمثقف المصرى هذه الأيام: فقد تأثيره، ويرفض المجتمع أن يعترف بقيمته أو يلتفت لعلمه .. والمعلم جاد هو النموذج الدقيق للبلطجى العربيد المجرم الذى ترفهه الحياة، وفى السجون أيضاً له مكانته (المحفوظة) لدى سجانية .!! فالبركة فى الفلوس .!! والفهلوى الخبيث المحتال يبرز فى ذلك النجار الذى لايملك أية مؤهلات عقلية ولا حتى جسدية - فرجله مقطوعة- ليمتلك ثروة، وعلى الرغم من ذلك فلديه تضخم مالى بشع .!!

أما رمزى فهو تجسيد - وربما اختصار - لكل نماذج الحسن والقبح فى مجتمعنا..فهو فى طوره الأول يحمل كل خبائث الانفتاحيين وجراثيم أمراضهم؛ وفى طوره الثانى - بعد فقدان الذاكرة - يحمل كل محامد الأصالة العربية فى مصر وكل نقائها وحكمتها وتواضعها.. ونرى - من ناحية أخرى - أن الأديب تدرج فى وضع الحل بحدثين: أحدهما مرضى والآخر صحى: فالمرضى حينما جعل فقدان الذاكرة هو الحل الوحيد لإصلاح حال هذا المخلوق الشرس. وهذا حل غير مريح، ويعنى أننا لكى نشفى من أمراض اجتماعية فلابد أن نصاب بأمراض أخرى: نفقد ذاكرتنا .!!

أما الحل الثانى فجاء نهاية للرواية بتدخل الشرطة للقبض على كل خبثاء المجتمع، وبقى رمزى بصفائه الجديد وحده بدون أذى، بلا سجن ولاجرح ولامهانة.

* * *

ونبيل عبد الحميد حاول أن يكسر أطر التقليدية فى صياغة أحداثه فقدم روايته فى شكل فصول منفصلة متصلة . فيمكنك أن ترى فى أى فصل قصة قصيرة، وإذا ضممت هذى القصص جميعًا كانت (العصر الرمادى) ولو انتزعت منها واحدة فلن تكون الرمادى ولاالبنفسجى!!

زنزانة.. فتحى «قفل» !!

■ كتاب تافه أنجب كتاباً قيماً !! فرواية «مسافة فى عقل رجل» للكاتب المبتدئ علاء حامد لم تقد المؤلف وحده إلى المصادرات والمحاكمات وزنازين سجن طره ، بل أخذت بخناق أديب آخر ليس له «فى الطور ولا فى الطحين» هو فتحى فضل لالشىء إلا لأنه صاحب مطبعة ادعى المؤلف بأنه طبع روايته فيها، وكان الادعاء باطلا، لكن نتيجته ضارة كل الضرر ومفيدة كل الفائدة معاً/ !!

هذا الادعاء قاد الأديب فتحى فضل إلى قضاء شهر كامل من حياته - بغير رحمة لشيخوخته - بين تجار المخدرات والداعرين واللصوص والمختلسين والمزورين ، يده فى يدهم. ورأسه فى رءوسهم ويقاسمهم بلاط الزنزانة وجدبها وروائحها الخبيثة من الفضلات البشرية .. عاد الرجل منهكا صحياً ونفسياً بعد أن شاطته كل قدم

بوليسية ابتدا ء من جندى إلى عقيد، وبعد أن ظل - فى بعض الأحيان جائعًا بلا كسرة خبز لمدة ثلاثة أيام بسجن طره مما دفعه لتسول رغيف خبز جاف من أحد الساجين، وهو الأديب عضر اتحاد الكتاب والضابط السابق بالجيش، وقبل هذا وبعده المظلوم الذى تعدى الخمسين.

رواية ..أم سيرة ؟!

ولكن هذا العذاب المذهل لمن يسمع به - فمابالك بمن يعيشه - حصل فتحى فصل على ثمنه أضعافًا فأبدع أعظم مؤلف فى حياته تحت عنوان (الزنزانة) الذى صدر له من دار نشر خاصة فى الأونة الأخيرة .. ويستعرض.

قيمة الإنسان المصرى فى بلده حينما تناله الأيدى الخشنة فى اتهام لم تثبت صحته .. يظل مجرمًا لدى كل الأجهزة الأمنية والقانونية، لمدة شهر متنقلا مابين أقسام الشرطة بالقاهرة والمعتقل حتى يثبت أنه برىء، ويدفع مع هذا مالاً أيضا تحت مسمى (كفالة) !! ليحرر به نفسه من بقايا العبودية !!

فى حكمة وتدقيق ووعى - واحيان حلم - نسج الأديب أحداث هذه المأساة فى صياغة تجمع بين السرد والحوار واليوميات والاستيطان، فجمع بين عناصر الرواية فى نسج محبوك متصل الخيوط، مشدود الأنفاس والعبارات من أول كلمة إلى آخر كلمة فى (الزنزانة) ..لكن العنصر الذاتى يعلو ويطغى فينقل هذه السياق من العمل الروائى العام إلى السيرة الذاتية التى تتخذ من الذات متكئا لكشف المجتمع كله

بمثقفين: (المؤلف المنش المنفوخ الكاذب) والرسميين من أبعض رجال الشرطة الذين تسيرهم الرشوة فى كل خطوة، وبها يفعلون مانعجز عن تصوره، بل «ويطنشون» على حوادث السرقة، وبعضهم ممارس الجنس ضد امرأة محبوسه ، ويرمون مواطنا أبله عاريا على أحد الأرصفة ويهربون بسيارتهم.و..و... ثم سقط المتاع من البشر المجرمين - حقاً أو ظلما - الذين رصد الكاتب شخصياتهم، داخليا وخارجيا، لحظة لحظة، وحدثا حدثا، ونبضة نبضة..ومن هذه الشرائح جميعا خلص إلى أن هذا هو بلدنا: «دخلت فوجدت أجزاء الكتاب الذى تركته مازالت فى مكانها كما تركتها.. كتاب.. وصف مصر»!!

وكتاب الزنزانة هذا فصل - ليس أخيراً - فى كتاب وصف مصر الذى لن تنته فصوله أبداً!

الضحكة الباكية !!

ورغم عمق المأساة التى يصورها فى عبارات بسيطة أحيانا وراقية أحيانا - حسب الحدث والظرف - فإن الدعابة هى الخيط الذى يربط كل فصول هذه السيرة الذاتية بل وكل عباراتها فتمتزج الضحكة الباكية بالدمعة الضاحكة فى حالات الهزو الساقط، وحالات الموت المفاجىء..ومن الحالات هذه استعرض فتحى فضل - أو فتحى قفل كما ناداه أحد الحراس الجهلاء - روح الشعب المصرى الصامدة فى مواجهة الظلم والكبت، والرقص وقلوبهم تدمى ..وزاد تفصيلاته - بشكل قد يؤدى إلى الملل - باستعراض كل حالات الإجرام فى المعتقل والدوافع الإنسانية والاجتماعية وراءها ورغم ما فى هذه الحالات من تشويق

فإنها سطحت العمل إلى مستوى الكتابات الصحفية العابرة، وعرضت الحالات بغير تعميق فلسفى يناسب جمعها فى كتاب.

ورغم كل، فصله الأديب من مآسٍ فى المعتقل فإننى أخشى أن أقول إنه يشوق المتلقى لخوض مثل هذه التجربة - وقانا الله شرها!!

هالة.. وإخوتها!!

■ لانقصد بإخوة هالة فهمى، شيماء ونيرمين وهشام.. فليس منهم أديب، ليدخل فى حساباتنا ..إنما هم إخوة لها فى الشعر والقصة من أبناء جيلها، بعضهم سبقها إبداعاً وتلاها سناً، وبعضهم تلاها إبداعاً وسناً، وآخرون يسيرون معها: عملاً عملاً وسنة سنة.

هالة فهمى هى عنوان هؤلاء النخبة من الشباب المبدع، لأسباب جمة: منها أنها تنتمى من الناحية العمرية لجيلى: جيل الثمانينيات - إذا استسهلنا وأطلقنا هذا التقسيم - وهى دارسة للأدب ليست دخيلة عليه، فقد تلقته من (بز أمه) فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ..حقًا إنها (آداب بنها) لكنها آداب والسلام!!

وهالة تمتلك مخزوناً من التجارب الحياتية، لايكاد يتوافر لأكثر بنات سنها: انتقلت بين الشعوب والدول من مصر للإمارات للسعودية

لباكستان للدانمارك ، عرفت من حياة أمم الأرض الكثير: شرقًا وغرباً ..هذه الخزينة الحياتية بذر ثراة؟ للإبداع القصصى، بدأت القاصة تنزح منه فى السنين الأخيرة، ولم تكن تتنبه له من قبل، فأبدعت فى خلال عامين فقط مايربو على عشرين قصة تتشابه كل التشابة، وتختلف كل الاختلاف!!

التشابة فى أنها - كقصص - صيغت فى نَفَس واحد ومن نَفَس واحد، فيه بعض الدفء، وبعض الأنوثة، وبعض الذكورة أيضًا: فهالة لاتقف عند حدود جنسها لتصرخ بها «مقهور ياولدى»!! بل هى تغترف من أعماق هذه الأنوثة، وهى ترصد بعين مجردة قد تكون عين امرأة أو رجل..ولذا لايتبين لقارئ قصصها الوااردة مثلا فى المجموعة المشتركة: (أجنحة البوح) (١) أن صاحبها أنثى من حيث الموقف الفكرى والمضمون.. لكن الأنوثة تسفر فى خفر عن وجهها من خلال اللغة المؤنثة لا الأفكار المؤنثة. فاللغة بسيطة كل البساطة، تؤدى غرضها خلسة، وتتسلل للقارئ فى انسيابية تسلل الماء تحت التبن!!

واختفاء جنس الكاتبة عن عين القارئ لمضمونها مرجعه سعة خطوات القاصة فى الحياة، وهذه الخبرات بالشعوب والأرض وألوان المعيشة، وكذلك امتزاجها عائليا بمجموعة طبية: من زوج وأصدقاء الزوج وزملائة وبعض أقاربة، وما يستتبع هذا مزج بين الأدب - تخصصها - والطب وحالات الضعف الجسدى وصراع البقاء والعدم والصحة والمرض، عبر اهتمامات زوجها وعمله.. ويتداخل مع هذه الخبرات ماكتسبته من وسط جديد عليها، كانت تنخدع ببريقه الخلاب:

وسط الصحفيين، وله طقوسه الداخلية، وصراعاته، ونماذجه البشرية الردئ أكثرها والنقى أقلها!!

هالة بهذا المزيج من الصفات تصلح عنوانًا لجيلها من الأديبات أمثال: منار فتح الباب، وعزة عدلى، عزة أنور، وصفاء عبد المنعم ومنال السيد ود. عيد سلامه وراندا طه، وعزة بدير، ونجلاء محرم، وآمال الديب، وأمل جمال، وأمل عامر، ونجلاء علام، وأريج عبد الحميد إبراهيم، ود.نجوى عمر وسيدة فاروق وغادة فاروق ..ولانتطرق هنا للجيل النسائى السابق عليها: نعمات البحيرى، وهالة البدرى، وعفاف السيد، ونجوى شعبان، ونادية كيلانى، وسهير المصادفة،

ومادامت هالة فهمى ليست من داعيات الأنوثة فى مواجهة الذكورة، ولامن داعيات إلغاء نون النسوة فهى أديبة مطلقة من هذا التصنيف غير العلمى، وهى لهذا تصلح أن تكون عنواناً لأبناء جيلها من الأدباء الشباب: صلاح معاطى، عصام المدمرى، إيهاب البشبيشى، شهاب عماشة، مسعود شومان، يوسف معاطى، حمدى عبد الرازق، عبد العليم إسماعيل، موسى نجيب موسى، فتحى مصطفى، حمدى أبو جليل، جمال بركات، عبده الزراع، طارق هاشم، محمد الدسوقى، محمد خضر، محمد حسنى ، فاروق الحبالى، عبد الخالق محمد، مجدى عبد الرحيم، أحمد توفيق، طارق بركة، أشرف أبو جليل، إبراهيم خطاب، د.حمال التلاوى، محمد عبد المعطى ومحدى جعفر، بهاء وعلاء رمضان، ومحمود رمضان الطهطاوى ومحمد الحسينى، وهانى عبد المريد، ومحمد العشرى.

لايمكن تصنيف كل هؤلاء: مبدعين ومبدعات فى قائمة واحدة، فبعضهم واقعى جدا، وبعضهم غامض جداً، وبعضهم رمزى، وبعضهم غارق فى الذات وفى التشكيل اللغوى.. لكن المؤكد أن تضيف هؤلاء الآن ليس من الصواب فى شئ، فأكثرهم لم يقدم للحياة الآدبية غير كتاب واحد، ومنهم من لم يفعل بعد.. ومازالت النفوس فى مثل هذه السن ميالة إلى التقلب والتمرد، لا على المجتمع وحده، بل على الذات أيضا.

فعزة عدلى وراندا طه ومنار فتح الباب مثلا يمكن أن يقترين فى خطوطهن الإبداعية، ومعالجتهن لتجاربهن القصصية القريبة من الرمز والإيحاء والتكثيف اللغوى..فمن يضمن سيرهن فى هذا الخط حتى الاستقرار الإبداعى والنفسى أيضا؟! لا أحد!!

ولا أحد كذلك يمكنه التنبؤ بما سيستقر عليه صلاح معاطى: أهو الخيال العلمى الذى عرفناه به، أم مناوشة الواقع فى القصة والرواية كما رصدناه مؤخراً؟

بعض هؤلاء لايتقلب فى داخل الجنس الأدبى وحده فقط، بل ربما خرج من عباءته كلها ليرتدى جلباب جنس آخر ..فقد كان يتردد علينا - فى جماعة الجيل الجديد – حمدى عبد الرازق شاعراً فى بداياته الأولى، ثم تمرد على نفسه، وألقى قشرة الشعر - على طريقة الثعابين!! - ليتحول إلى قاص، حتى هذه اللحظة!! أما عزة بدير فقد توقفت منذ سنين عن إلقاء قصة جديدة أو نشر عمل بعد أول مجموعة صدرت لها.. وبمجرد خطبة نجلاء سعيد اختفت من الندوات وإلقاء قصائدها

المدهشة، رغم أنها دارعمية وتعمل بتدريس اللغة العربية والأدب، ولانعرف أهو اختفاء دائم أم مؤقت؟

وانتقل عبد العليم إسماعيل من حالة الصمت المطبق، إلى بعض المناوشات النقدية الشفاهية التى طورها إلى مقالات مطولة ، وإلى تحقيق أحد الكتب ونشرها على نفقته، ثم «قرض» الشعر..وبالمناسبة لاأعرف العلاقة بين قرص الناس للشعر، وقرض الفئران للخشب!!

* * *

هذا جيل مازال يعانى حالة «السيولة» كالواقع العالمى الراهن!! والمؤكد أنه صورة مصغرة على المستوى الإنسانى لهذا الواقع العالمى والمحلى والعربى.

هوامش

١ ـ أجنحة البوح ـ مجموعة قصصية مشتركة صدرت فى سلسلة كتاب الجيل الجديد ـ العدد (٩) مارس ٢٠٠٠ بأقلام: عصام الصاوى، ومحمد خضر، وراندا طه، وعزة عدلى، وهالة فهمى، وموسى نجيب موسى ـ وعاطف الصاوى.

الفهرس

مدخل .... صفحة ٧

• فى الشعر

ـ الحزن والتساؤل .. فى «ورد الفصول الآخيرة»......................... ١٧

ـ ظمأ الروح إلى الحقيقة والوطن ٣٥

ـ خارج الطقس والعامية الفصحى ٤٥

• فى القصة

ـ هذا الصوت المبتسم الباكى ٦١

ـ ضحكة الأسد.. ٨٣

ـ النيل والغضب .. هموم قديمة جديدة.................................. ١١١

ـ حصار .. محمود العزب.. ١٢٩

صباح الحب .. وتكامل الفنون ١٤٩

• فى الرواية

- رحلة فتحى سلامة.. ١٥٧
- صدأ القلوب.. الواقع والخيال ١٨٣
- أطلال النهار.. بين تطرفين ١٩٣
- «قلعة الجبل» ..وبدعة الرواية التراثية.............................. ٢٠٣
- فؤاد قنديل وروح مصر ٢٢٩
- مقامات الفقد .. ليس التحول ٢٣٧
- «الخروج» رواية أم اعترافات؟ ٢٤٧

• انطباعات

- طفل .. كبير !! ٢٥٧
- عصر واوا .. متى وكيف ينتهى ؟! ٢٦١
- أيام المقاومة .. والأبطال المنسيون.................................... ٢٦٥
- هذا العصر الرمادى ٢٦٩
- زنزانة فتحى «قفل» !!.. ٢٧٣
- هالة وإخوتها !!... ٢٧٧

صدر للكاتب

• فى الشعر:

- فصل من التاريخ الخاص (ديوان).................... هيئة الكتاب ١٩٨٩
- الميلاد غدا (ديوان) .... هيئة قصور الثقافة ١٩٩٦
- اليوم العاشر (ملحمة)...................................هيئة الكتاب ١٩٩٣
- مذكرات فلاح (ديوان) .... هيئة الكتاب ١٩٩٩
- وهج (ديوان)...مكتبة الأسرة ٢٠٠٠
- اليوم العاشر (ملحمة) طبعة ثانية ....مكتبة الأسرة ٢٠٠١

• فى الدراسات:

- مع الضاحكين (فى الأدب الساخر)............ مكتب أوزوريس ١٩٩٥
- ديوان القاهرة

(دراسات أدبية وتاريخية)....صدوق التنمية الثقافية هيئة الكتاب ١٩٩٨

- المغترب .. غالى شكرى (حوارجيلين) ....هيئة الكتاب ٢٠٠٠

● وله تحت الطبع :

- السيادة اللغوية
- حديث النساء
- إلى سلوى
- التواصل البشرى
- شيء مابيننا!!

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٤٣٨٦ /٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 7757 - 1